

الغربة المفهوم وتجلياته في الأدب

تأليف: د. شاكر عبد الحميد

سلسلة كتب ثقافية شهيرة يدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

علم المعرفة

سلسلة كتب ثقافية شهرية يديرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978

أسسها أحمد مشاري المدواني (1923-1990) ود. فؤاد زكريا (1927-2010)

384

الغربة المفهوم وتجلياته في الأدب

تأليف: د. شاكر عبد الحميد



يناير 2012

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د. ك
للمؤسسات	25 د. ك

دول الخليج

للأفراد	17 د. ك
للمؤسسات	30 د. ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	50 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	100 دولارا أمريكيا

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل

على العنوان التالي:

السيد الأمين العام

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب: 28613 - الصفاة

الرمز البريدي 13147

دولة الكويت

تليفون: 22431704 (965)

فاكس: 22431229 (965)

www.kuwaitculture.org.kw

ISBN 978 - 99906 - 0 - 353 - 8

رقم الإيداع (2011/792)



مجلس الوطن العربي للثقافة والفنون والآداب

الكويت - دولة الكويت

الطريق العام

م. علي حسين البوحي

مستشار التحرير

د. محمد فلاح الرميحي

هيئة التحرير

أ. جاسم خالد السمعوني

د. هيثم الله الجبسي

د. هريفة محمد الموضي

د. ناجي سعود الزيد

أ. هادي صالح المخول

مديرية التحرير

شؤون عبدالحسين مظفر

kuwaitculture@kuwaitculture.org.kw

أعضاء

أحمد مشاري العنوداني

د. فؤاد زكريا

التخطيط والإخراج والتصميم

وحدة الإنتاج

في المجلس الوطني

الغربة المفهوم وتجلياته في الأدب

تأليف: د. شاكِر عبد الحميد

طُبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

صفر 1433 هـ . يناير 2012

**المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس**

المحتوى

7	توطئة
13	الفصل الأول: حول معنى القرية
49	الفصل الثاني: القرية والأمة
89	الفصل الثالث: القرية وسرديات الغروب والظلام
115	الفصل الرابع: القرية وشبكات الهاتف
151	الفصل الخامس: الزواج والحدائق والقصص
171	الفصل السادس: القرية والقرون

215	التصنيف السابع: روح هائلة في الكائن
253	التصنيف الثامن: نفس واحد غريب
309	التصنيف التاسع: روح القديسة متعددة
339	الروحاني

توطئة

الغربة ضد الألفة، نوع من القلق المقيم، حالة بين الحياة والموت، التباس بين الوعي وغياب الوعي، حضور خاص للماضي في الحاضر، وحضور خاص للآخر في الذات، قلق غير مستقر بين الزمان والمكان، إقامة عند التخوم؛ تخوم الوعي والوجدان، إفاقة ليست كاملة، حالة حدودية، أو بينية، تقع بين انفعالات الخوف والرغبة والتشويق وحب الاستطلاع والمتعة والطمأنينة والتذكر والرعب والتخيل والوحشة والالتباس والفقدان لليقين؛ مازال الغموض يلف معنى الغربة، أدرك ذلك جيداً، فماذا نقصد بالغربة أيضاً؟ الغربة نوع من الخيال، لكنه الخيال المرتبط بالخوف وانعدام الأمن والوحشة والتوجس. إنه باختصار: خيال الوحشة،

«الأكثر غربة من هذه الغربة نفسها أن تتحول الأشياء، التي كان ينبغي النظر إليها على أنها غريبة، إلى أشياء عادية ومألوفة»

المؤلف

وليس خيال التفاؤل والبهجة وأحلام اليقظة، وسرعة تحقق الأمنيات في خيال البهجة، أو ما أسميه «الخيال المضيء». قد نفرك مصباح علاء الدين فيخرج لنا المارد منه ويحقق لنا المستحيلات، أما في خيال الغريبة، أو ما أسميه «الخيال المعتم»، فإن ذلك المارد - إذا خرج - سيكون مصدرا لخوفنا منه، بل قد يقتلنا هذا الخوف أيضا. مجازيا أو حتى ماديا في الحياة أنواع كثيرة من هؤلاء المردة، يحاول الأدب والفن أن يجسدهم على أنحاء شتى.

يكمن جوهر الغريبة في الحياة، وفي الفن، وفي الأدب في تلك العلاقة التي توجد بين الموت والحياة، وكذلك في آلية التكرار، في انتفاء الألفة، وغياب الشعور بالأمن، وحضور الخوف في الحياة. كل ما هو ضد الأمن غريب، وكل ما هو ضد الألفة غريب، وكل ما هو ضد الفرح غريب، والأكثر غرابة من هذه الغريبة نفسها أن تتحول الأشياء، التي كان ينبغي النظر إليها على أنها غريبة، إلى أشياء عادية ومألوفة. فمثلا في إحدى قصص الكاتب التشيكي جوزيف كافكا تحول شخص إلى حشرة مخيفة مقرزة، وكانت هذه الغريبة الأولى، غرابة المظهر الخارجي ولم تكن هي الغريبة المقصودة في ذلك العمل الأدبي، بل كان يكمن جوهر الغريبة في أن أسرته قد أصبحت تتعامل مع ما حدث له على أنه شيء عادي، لقد أصبح غير المؤلف الذي حدث لابنهم شيئا مألوفا اعتادوه، مثلما تصبح سكنى المقابر في بعض البلدان أمرا مألوفا بالنسبة إلى الأحياء من البشر.

والغربة حياتية وإبداعية، وقد تتجاوز الغربة الحياتية فعلا الغربة الفنية والأدبية، والغربة الأدبية - والفنية - نوعان: غرابة غير المؤلف، وغرابة المؤلف وكما سنوضح ذلك في هذا الكتاب.

والخوف أساسي في حدوث الإحساس بالغربة؛ لأنه نقيض الأمن وعدو الطمأنينة، فقد يتأبك شيء، يداهمك، يراودك، يشاغلك، يوجد على مشارف وعيك، وكأنه شيء يوشك على الحدوث، وقد يحدث أو لا يحدث. ولكن، ولأنه غامض، غير معروف، لا نعرف متى سيظهر، وكيف، وأين. تتولد لدينا مشاعر الخوف منه، مثلا: توقعك

عندما تنام أنك ستري أشباحا . ترتبط هكذا الغرابة أيضا بعالم الليل: عالم الكوابيس والأشباح والمقابر والموت، وكذلك كل ما هو مكبوت في أعماق لاوعينا الجمعي، ولا نعرف عنه شيئا، أو نعرف عنه بعض الأشياء، ولكننا لا نعرف متى يظهر، فإذا ما ظهر كان غريبا، لكن الغرابة ترتبط أيضا بعالم النهار: عالم اليقظة، بكل ما يزخر به هذا العالم من خوف وفقدان للأمن، وموت كامن أو ظاهر في الحياة.

هكذا تجسد الغرابة ذلك الموت الموجود في الحياة، وكذلك تلك الحياة التي في الموت، ذلك التردد بين الموت والحياة (كما تمثلها فكرة الشبح والأشباح مثلا)، وأيضا ذلك الموت الذي في الحياة (كما يتجلى في ذلك التكرار والحركة الآلية التي تسم كل ما كان ينبغي أن يكون حيا متدفقا متجددا، كالبشر، الأحياء مثلا).

ووفقا لما استعرضناه في كتابنا هذا فإن «الغرابة» ليست مصطلحا أحادي البعد، بسيط المعنى؛ بل إنه مصطلح متعدد الأبعاد، مركب المعاني، متنوع الدلالات، وإن من معانيه: حضور الموت في الحياة وحضور الحياة في الموت. ومن معانيه أيضا ظهور المؤلف في سياق غير المؤلف، ظهور المؤلف من الأفكار والتصورات والانفعالات القديمة التي اعتقدنا أننا تجاوزناها أو كبتناها، ظهورها الآن، في الحاضر، في سياق زمني ومكاني غير مألوف لظهورها، وهذا هو المعنى الذي أطلق فرويد عليه مصطلح: عودة المكبوت. ومن معانيها: ظهور غير المؤلف في سياق مألوف، ظهور أشباح الماضي وأفكاره وسلوكياته في الحاضر وربما المستقبل، ظهور غير المتوقع، المخيف الغريب عن البيت، الأجنبي عنه في سياق البيت الأليف المؤلف. ومن معاني الغرابة أيضا: تحول الساكن إلى متحرك، والمتحرك إلى ساكن، عودة الموتى إلى الحياة، ودخول الأحياء عالم الموتى، هذه الحيرة المعرفية والالتباس الذي لا نعرف معه، ما إذا كان شخص ما حيا أو ميتا، هي أيضا أحد المعاني الخاصة للغرابة. وثمة معانٍ أخرى ستجلى لنا خلال هذا الكتاب.

يشتمل هذا الكتاب على تسعة فصول: قدمنا في الفصل الأول منها تحديدا لغويا وفلسفيا وسيكولوجيا لمعنى الغربة، وقارنا بينه وبين المعاني الخاصة بمفاهيم أخرى تلتبس معه أحيانا مثل الغربة والاغتراب والتغريب وغيرها. وفي الفصل الثاني طرحنا بعض التصورات الخاصة حول تلك العلاقات الممكنة بين «عالم الأدب» - القصة القصيرة والرواية خاصة - ومفهوم الغربة وركزنا في الفصل الثالث أيضا على تلك العلاقات الموجودة بين إحساسات الخوف والفزع والرعب من الإحساسات المخيفة وبين الإحساس بالغرابة. أما الفصل الرابع فقد كرسناه للحديث عن مفهوم الذات وعن تطور هذه الذات - وارتقائها - نحو السواء أو نحو التفكك والاختلال والمرض، وما يصاحب هذه الحالات من مشاعر خاصة بالغرابة. وقد كان الفصل الخامس هو الفصل الذي ركزنا فيه على الجذور الفلسفية والسيكولوجية والأدبية لفكرة الازدواج. وفي الفصل السادس ركزنا على فكرة القرين أو الشبيه في الأدب، وقلنا خلاله إن الاختلال عندما يتفاقم قد يؤدي إلى الازدواج، وقد يحدث هذا الازدواج عند مستوى الوعي فتظهر الشخصية المتناقضة المدعية المناقضة أو ذات الحياة السرية... إلخ. وقد يخرج الأمر الخاص بهذا الاختلال على السيطرة فتظهر ظاهرة القرين. وفي الفصل السابع تحدثنا عن روح المكان، وعن الروح المهوَّمة في المكان، وعن مفاهيم الأشباح والأطياف والمرآوة وعن معاني هذه المفاهيم القديمة والحديثة وعلاقتها بموضوع الغربة. وفي الفصل الثامن قدمنا ترجمة لقصة «رجل الرمال»، وهي من تأليف الكاتب الألماني أي. هوفمان والتي قامت على أساسها أفكار فرويد جميعها حول الغربة، وهي تلك الأفكار التي مازالت تتردد أصدائها في الدراسات النقدية والتحليلية والنفسية حتى الآن. أما الفصل التاسع فقد خصصناه لعرض ومناقشة بعض الدراسات النقدية الحديثة التي أجريت على قصة هوفمان، وعلى دراسة هوفمان حولها، وهو ما يمكن أن يندرج الآن تحت ما يسمى بـ «نقد النقد».

توطئة

كنت أفضل أن أسمى هذا الكتاب «الأدب والغربة» لولا خشية أن يختلط هذا العنوان مع عنوان كتاب مماثل للناقد المغربي المعروف عبدالفتاح كليطو، وهو أشهر مني بطبيعة الحال، على الرغم من محدودية تصوره الذي قدمه في كتابه: «الأدب والغربة - دراسات بنيوية في الأدب العربي» (2006)، ومن ثم فقد قررت أن أسمى هذا الكتاب أولاً «الغربة في الأدب»، كما اقترح عليّ ذلك الصديق الشاعر المصري عبدالمنعم رمضان، ثم وجدت، بعد ذلك، أنه من الأفضل أن أسمى هذا الكتاب «الغربة: المفهوم وتجلياته في الأدب»، وذلك لأن الغربة هي المفهوم الأشمل، بينما الأدب هو أحد تجلياتها، وقد يضاف إلى هذه التجليات الخاصة بها أيضاً: الفن التشكيلي والعمارة والسينما والمسرح والكثير والكثير من حقول الثقافة والحياة.

لا بد لي هنا أن أقدم بجزيل الشكر وعميق الامتنان لجميع الأصدقاء الأعزاء الذين أسهموا معي، من خلال تشجيعهم ومودتهم واحتفائهم بكتابي الأول عن «الفن والغربة»، وكذلك في خروج هذا الكتاب بالصورة اللائقة التي أرجوها وأتمناها، وأخص منهم بالذكر الأصدقاء: الناقد والكاتب المسرحي الدكتور فوزي فهمي، والمؤرخ الدكتور صابر عرب، والكاتب المعروف والمفكر الراحل الأستاذ أنيس منصور، والروائي الصديق إبراهيم عبد المجيد، والصديق الناقد التشكيلي سمير غريب، والكاتب الصحفي القاص أسامة الرحيمي، والصديق الشاعر محمد آدم، والصديق الناشر محمد هاشم، والصديق الشاعر والمترجم محمد عيد إبراهيم، والصديق الشاعر جرجس شكري الذي أمدني بمعظم النصوص المسرحية التي وردت في هذا الكتاب، وكذلك الفنان عادل السيوي، والشاعر عبد المنعم رمضان، والشاعر محمد كشيك، والشاعر محمد سليمان والشاعر محمود خير الله، والصديق الصحفي سيد محمود، والصديق الروائي أشرف عبد الشافي، والشاعر محمد الحمامصي، والدكتورة هبة عزت والدكتور خالد سراج، ومكتبة الأسرة، والدكتور سعيد توفيق، أستاذ الفلسفة وعلم الجمال، والصديق الصحفي خالد بيومي. وكذلك الدكتور طارق

النعمان على حواراته المثمرة وإضاءاته الثقافية المهمة خلال وجودنا معا في مملكة البحرين، وأيضا الأصدقاء أحمد رمضان، وصابر أحمد، وحامد القلعاوي، من أكاديمية الفنون بمصر، والصديقين فهد الشيخ وماجد كامل من المملكة العربية السعودية، والصديق راشد زايد من مملكة البحرين، وأخيرا إلى أسرتي الصغيرة على ما تحملته معي من صبر وعناء.

شاكر عبد الحميد

القاهرة - المنامة

2011 - 2009



حول معنى الغرابة

كان السندباد البحري في «ألف ليلة وليلة» موجودا في جزيرة ما، بعد أن غرقت سفينته، وكان متعبا خائفا، وحيدا، وفي خوفه وتعبه نام، ثم في الصباح مشى بين الأشجار، وعند ساقية وماء عين جارية رأى شيخا مليحا جالسا، رأى إنسانا مألوفا، سلم عليه فرد عليه ذلك الشيخ السلام بالإشارة ولم يتكلم، فسأله السندباد عن سبب جلوسه في هذا المكان، فلم يرد عليه، بل حرك رأسه وأشار إليه بيده طالبا منه أن يحمله من مكانه هذا إلى مكان آخر بجوار ساقية أخرى، فحمله السندباد وقال لنفسه: أعمل معروفا مع هذا الشيخ لعل صوابا يحصل لي، ثم عندما وصل إلى الساقية الأخرى طلب منه النزول فلم ينزل عن كتفي السندباد؛ بل لف رجله على رقبته. وتستمر الحكاية: «فنظرت إلى رجله فرأيتهما مثل جلد الجاموس في السواد

«في هذا الطريق يكمن
الجنون»

الملك فير (1)

والخشونة، ففزعت منه وأردت أن أرميه من فوق كتفي، فقرط على رقبتني برجليه وخنقني بهما حتى اسودت الدنيا في وجهي، وغبت عن وجودي، ووقعت على الأرض مغشياً عليّ مثل الميت، فرفع ساقيه وضربني على ظهري وعلى كتفي، فحصل لي ألم شديد، فنهضت قائماً به وهو راكب فوق كتفي وقد تعبت منه، فأشار لي بيده أن ادخل بين تلك الأشجار فدخلت إلى أطيب الفواكه، وكنت إذا خالفته يضربني برجليه ضرباً أشد من ضرب الأسواط، ولم يزل يشير إلي بيده إلى مكان أرادته وأنا أمشي به إليه، وإن توانيت أو تمهلت يضربني وأنا معه شبه أسير، وقد دخلنا في وسط الجزيرة بين الأشجار، وصار يبول ويفوط على كتفي ولا يزال ليلاً ونهاراً، وإذا أراد النوم يلف رجليه على رقبتني وينام قليلاً، ثم يقوم ويضربني، فأقوم مسرعاً به ولا أستطيع مخالفته من شدة ما أقاتسي منه، وقد ملت نفسي على ما كان مني من حمله والشفقة عليه، ولم أزل معه على هذه الحالة وأنا في أشد ما يكون من التعب، وقلت في نفسي أنا فعلت مع هذا خيراً فانقلب عليّ شراً، والله ما بقيت أفعل مع أحد خيراً طوال عمري، وقد صرت أتمنى الموت من الله تعالى في كل وقت وكل ساعة من كثرة ما أنا فيه من التعب والمشقة، ولم أزل على هذه الحالة مدة من الزمان إلى أن جئت به يوماً من الأيام إلى مكان في الجزيرة فوجدت فيه يقطيناً كثيراً ومنه شيء يابس، فأخذت منه واحدة كبيرة يابسة وفتحت رأسها وصفيتها مما فيها، وحملتني إلى شجرة العنب فملأتها وسددت رأسها ووضعتها في الشمس وتركته مدة أيام حتى صارت خمراً صافياً، وصرت كل يوم أشرب منه لأستعين به على تعبي مع ذلك الشيطان المرید، وكلما سكرت منها تقوى همتي، فنظر في يوم من الأيام وأنا أشرب فأشار إلي بيده ما هذا؟ فقلت له هذا شيء مليح يقوي القلب، ويشرح الخاطر، ثم إنني جريت به ورقصت بين الأشجار، وحصلت لي نشوة من السكر فصفت وغنيت وانشرحت، فلما رأيته على هذه الحالة أشار إلي أن أناوله اليقطينة ليأشرب منها، فخفت منه وأعطيتها له، فشرب ما كان باقياً فيها ورمها على الأرض، وقد حصل له طرب فصار يهتز على كتفي، ثم إنه سكر وغرق في السكر وقد ارتخت جميع أعضائه وفرائصه، وصار يتمايل من فوق كتفي، فلما علمت سكره، وأنه غاب عن الوجود مددت يدي إلى رجليه وفككتهما عن رقبتني، ثم ملت به إلى الأرض وألقيته عليها، فما

حول معنى الغرابة

صدقته أن خلصت نفسي ونجوت من الأمر الذي كنت فيه، ثم إنني خفت منه أن يقوم من سكره ويؤذيني، فأخذت صخرة عظيمة من بين الأشجار وجئت إليه فضربتة على رأسه وهو نائم، فاختلط لحمه بدمه، وقد قتل، فلا رحمة الله عليه» (2).

تذكرني هذه الحكاية بالقول السائر الذي أحيانا يطلقه العامة في مصر على الشخص الذي لا يكف عن الحركة والتلمل والانتقال من هنا إلى هناك، مع كثرة الكلام الذي يتناثر منه، بعيدا وقريبا، فيقولون عنه «كأنه راكبه عفريت»، أو كما يقال في دول عربية أخرى كمملكة البحرين مثلا «كأنه راكبه جني»؛ مما يدل على هذه الغرابة التي تبدو أحيانا في سلوكيات بعض الناس، وبما يتجاوز المؤلف إلى حد بعيد.

لقد طلب ذلك الشيخ الذي بدا، أولا، في صورة مألوفة، من السندباد أن يحمله على رقبته وينقله إلى جانب ساقية ثانية، وأراد السندباد أن يساعده، فحملة، فإذا بذلك الإنسان المؤلف الضعيف الواهن المليح يتحول إلى شيطان غير مألوف، قوي عنيف قبيح، له رجلان تشبهان أرجل الجاموس، ثم إنه أرهق السندباد بمطالبه، بل إنه بدأ يضربه برجليه «ضربا أشد من ضرب السياط»، وصار يبول عليه ويمنعه من النوم ليلا، وإلى غير ذلك من الأمور القاسية. لقد أراد السندباد أن يفعل خيرا فانقلب عليه شرا، ولم يكن أمامه من وسيلة سوى أن يحتال على ذلك الشيطان المريد وأن يسكره، ثم أن يتخلص منه ويقتله - كما ورد في القصة - فمن هذا الشيطان - وما علاقته بموضوع كتابنا الحالي حول الغرابة؟

1 - قد يقول أحد التفسيرات إن الشيطان هنا دلالة ورمز لكل شيء أو إنسان، كان مألوبا بالنسبة إلينا، لكنه يصبح بعد ذلك غير مألوف، عندما نقترّب منه أكثر فأكثر، عندما نطيعه، ونستجيب لرغباته، عندما نعتقد أننا نساعده، فإذا بنا نصبح نحن المحتاجين إلى المساعدة، عندما يتحول ما نقوم به من أجل مصلحتنا أو مصلحة الآخرين ضدنا، عندما يصبح الخير شرا، والمساعدة استعانة، والقوي ضعيفا - كما حدث بالنسبة إلى السندباد - والضعيف قويا - كما حدث للشيطان - وتعد آلية التحول إلى النقيض هذه من المحاور الأساسية في موضوع الغرابة.

2 - قد يقول تفسير آخر: ليس فقط أن المألوف قد أصبح غير مألوف، بل إن المألوف قد عاد من غيابه، قد عاد من كيته، إنه مألوف بالنسبة إلينا، موجود في لاشعورنا، في مخاوفنا ومتاعبنا وهواجسنا، وإنه في عزلتنا ووحشتنا وتعبتنا ووحدتنا - كما كان شأن السندباد في تلك الجزيرة - قد تخرج هذه المحتويات اللاشعورية وتهيمن علينا، نجسدها في شكل أشباح وشياطين، وقد نبالغ في تجسيدنا لآخرين نكرهم ونعاني منهم في شكل أشباح وشياطين، نخلع عليهم مخاوفنا وعزلتنا وهشاشة ذواتنا، نرى أننا قد نستطيع مساعدتهم، في حين أننا نريد أن نساعد أنفسنا، نجسدهم في أشكال مخيفة، أو في كائنات تبدو كأنها تحتاج إلى مساعدتنا، أو ربما نجسدها في حكايات كما فعل السندباد، وكما يفعل الأدباء والفنانون، وإنه من خلال هذه الحكاية ومن خلال الخيال واجه السندباد شيطان عزلته، حاول أن يتجاوز شعوره بالغربة والغربة في ذلك العالم الغريب، وقد تكون الخمر التي شربها السندباد هنا، خمرا حقيقية، وقد تكون هي خمر الخيال، خمر الحكي، خمر الإبداع، أو خمر الحيلة والاحتيايل على الحياة وعلى مواقفها القاسية، إنها الخمر الفعلية أو الرمزية التي تخلص السندباد من خلالها وتحرر من ذلك الشيطان المريد وقتله، فمن خلال الخيال والإبداع نواجه الخوف، من خلالهما قد نتخلص من شعورنا بالغربة أو الغربة.

3 - قد يقول تفسير ثالث، طرحه قبلنا الناقد المعروف الدكتور جابر عصفور، فقال إن الشيطان هنا هو سلطة التراث، أو سلطة ما هو قديم، والتي يسيطر من خلالها على الحاضر، على كل ما هو جديد، وإنه ليس هناك من خلاص من تلك الهيمنة العنيفة لذلك الجانب المخيف المعتم القاتم من التراث إلا بمزيد من إلقاء الضوء على جوانبه المضيئة المشرقة⁽³⁾، وقد كانت الخمر التي سقاها السندباد للشيطان هي ذلك الضوء، ضوء الوعي والاستتارة والمعرفة والتقية والمواجهة لكل ما هو غامض أو مخيف أو غريب. هكذا تطرح هذه الحكاية أمامنا سؤال الغربة، وهو السؤال الذي كرسنا من أجل الإجابة عنه صفحات هذا الكتاب كلها.

معنى الغرابة؟

وصف الفيلسوف الألماني مارتن هيدغر الغرابة بأنها ذلك «الحيز المكاني الفارغ أو الخاوي الناتج من فقدان الإيمان بالصور المقدسة. فالإنسان العاجز عن الإيمان يترك غريبا في الفراغ والعدم»⁽⁴⁾. ولدى الفيلسوف هيدغر أيضا «الغرابة هي ذلك الطابع الجوهرى لوجودنا في العالم؛ لأننا لسنا في بيتنا، عالمنا، بل في حالة دائمة من القلق والغرابة». ولدى الفيلسوف الألماني شلنغ - الذي استمد فرويد منه أفكاره الأساسية هنا - الغرابة هي «اسم لكل شيء كان ينبغي أن يظل خفيا وسريا، لكنه - مع ذلك - يتكشف ويتجلى ويظهر». وفي كتابه «إرادة القوة»، تحدث الفيلسوف نيتشه عن العدم الأوروبي فقال: «إن العدم يقف على الأبواب، ومن ثم كانت تلك الغرابة من كل نوع». كذلك فسر المحلل النفسي «أوتو رانك» في دراسته حول «المقدس» كلمة «الغرابة»، في اللغة الألمانية، على أنها تشير في جوهرها، إلى حاجة الإنسان إلى أن «يجسد خوفه في أشكال غير طبيعية»⁽⁵⁾. ولدى فرويد الغرابة هي: تلك المشاعر الخاصة تجاه شيء معين، شيء لا يكون ببساطة، غامضا وعجيبا، وعلى نحو غير عادي؛ بل يكون - وعلى نحو أكثر تحديدا - مألوفا على نحو غريب. ومن معاني الغرابة لدى فرويد أيضا: ظهور غير المؤلف في سياق مألوف، وكذلك: الغريب عن البيت، وأيضا: تحول المؤلف إلى غير مألوف؛ ومن ثم غريب. وأخيرا: الموت الذي في الحياة والحياة التي في الموت⁽⁶⁾.

ولدى فالتر بنيامين تنشأ الغرابة عن ذلك «التراكب» - وليس التركيب - الذي يحدث بين القديم من الأفكار والصور والمباني وبين الجديد منها، فيتعايشان معا على نحو غريب يجمع بين المؤلف وغير المؤلف في سياق واحد⁽⁷⁾.

وفي بحث فرويد عن معنى كلمة «الغرابة» قال إنها تشير إلى «الغريب الأجنبي» عن البلد، وفي اللاتينية إلى «المكان الغريب»، وفي لغات أخرى كثيرة ارتبط معنى هذا المصطلح بكل ما هو مخيف ومثير للرعب، وبما يتجاوز مجرد الإثارة للرعب المؤقت أيضا⁽⁸⁾.

و«الغرابة» Das unheimliche هو عنوان المقال الذي كتبه فرويد في العام 1919 في أثناء تأليفه لكتابه «فيما وراء مبدأ اللذة»، وهذه كلمة ذات طابع خاص في اللغة الألمانية، حيث تحتوي بداخلها على معانٍ

ودلالات متعارضة مختلفة، فالجذر الخاص بها - Heim - يعني «البيت»، أو «المنزل»، أو «الوطن»؛ ومن ثم تشير الصفة Heimliche نفسها إلى كل ما هو مألوف، يتعلق بمسقط رأس الإنسان، وبكل ما يقوم بالحماية، ويحقق الراحة والطمأنينة. لكن هذه الكلمة Heimliche نفسها تشير أيضا إلى فنون السحر الأسود، وإلى الحسد، وكذلك ما تقوم به العين الشريرة، وإلى القيام بالمؤامرات ووضع الخطط لقتل أحد الأشخاص، أو التسبب في موته وكل ما هو ضد الألفة والبيت والأمن والوطن. هكذا تحمل هذه الكلمة هذه المعاني المتعارضة كلها، وقد يستخدمها بعض الناس لوصف ما هو مألوف وحميم بالنسبة إليهم، في حين يطلقها آخرون. وفق السياق. لوصف ما هو غير مألوف ومخيف بالنسبة إليهم⁽⁹⁾.

إنها كلمة مزدوجة الطابع، متعددة المعاني، ومن ثم فإنها هي أيضا، في جوهرها، كلمة غريبة، فهي قد تستخدم لوصف أنحاء شتى، من ظواهر الحياة، وظواهر الفن والأدب أيضا، ومنها تمثيلا لا حصرا ما يظهر: عندما تبدو الدمى والآلات كأنها ذات أرواح تحركها، عندما تظهر الصور الشخصية واللوحات الفنية كأنها مفعمة بحياة مخيفة، عندما يمكن قراءة أفكار الآخرين أو تكون عقولهم قادرة على تحريك الأشياء وفعل أي شيء، عندما تتحرك أطراف أشخاص أصحاء وتستقل عنهم وتصبح لها حياتها الخاصة، كما في قصة الأنف لدى غوغول (مثلا)، أو عندما يتحول الإنسان كله إلى حشرة (لدى كافكا مثلا)، وعندما يدفن بشروهم مازالوا بعد أحياء، في هذه الحالات كلها هناك أمور لاعقلانية، غير منطقية، تتحدى العقل الحديث المنطقي؛ ومن ثم فإنها تكون غريبة⁽¹⁰⁾.

هكذا قد تجتمع الميول العقلانية واللاعقلانية معا، وتتصادم ميول التقدم إلى الأمام وميول النكوص إلى الخلف معا، مثلما قد يحدث في بعض تلك الحالات المرضية التي تتنازع المريض فيها رغبات الشفاء والخلاص من المرض، ثم القلق والرغبة الدائمة المتكررة في العودة إليه؛ وذلك لأن المرض قد يجتذب اهتمام الآخرين ورعايتهم إليه. وتؤكد النظرية الثقافية الحديثة ضرورة الحاجة إلى وجود إحساس ما بالتغريب، ونزع الألفة عن المألوف، من أجل التمكن من تحمل ذلك الاختلاف الذي سيقوم بدوره ببناء شكل جديد

من المجتمع ينتمي إلى ثقافة ما بعد الحداثة، هنا الاختلاف والتغريب مهمان، ليس الاتفاق والتكرار والعود الأبدي إلى نموذج قديم مغلق قد تجاوزه الزمن، هكذا تكون درجة ما من التغريب والابتعاد أو الانسلاخ بعيدا عن ثقافة المرء وتاريخه ضرورية من أجل أن يكون له موقف ما، أو موضع ما في عملية الاتصال الكونية الخاصة بالعولة الآن كما يقول غيلروي⁽¹⁰⁾.

عن المعنى اللغوي للغرابة

وفقا لما جاء في قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية، فإن أول تسجيل للكلمة بمعنى «ليس آمنا كي تتم الثقة به» قد ظهر العام 1773، وفي العام 1785 كانت الكلمة تعني «المكان الخطير وغير الآمن». كما حدد لويس بورخس أول ظهور لهذه الكلمة في القصة والرواية في عمل كتبه وليم بيكفورد يسمى «فاتك» Vattek؛ حيث جاء فيه الحديث عن ذلك «القوطي الشرقي الغريب» العام 1784، وقد تكرر ظهور المصطلح مرات كثيرة خلال القرن التاسع عشر لدى كتاب كثيرين مرتبطا بمقابلات مع الظل أو الشيطان. وقد وُصفت قلعة «دراكيولا» في الرواية المعروفة التي كتبها «برام ستوكر» المعروفة على لسان الراوي بأنها «قلعة غريبة، بحيث سيطر الخوف عليّ، وأخذ بتلابيبي». بل لقد ظهرت روايات بعد ذلك تحت عناوين مثل: المنزل الغريب The uncanny House لما ري بندرد Mary Pendared العام 1929، وغيرها⁽¹²⁾. وظهرت الإشارات إلى الغرابة قبل ذلك أيضا لدى أدباء أمثال هوفمان، وما ري شيللي، ولدى مفكرين أمثال ماكس شتيرنر، وماركس وغيرهما، كما ستوضح ذلك في الفصول التالية من هذا الكتاب. وقد ذكر فرويد في بداية مقالته عن الغرابة أن القواميس لا تخبرنا شيئا محددا عن طبيعة الغريب؛ وذلك لأن اللغة - ذاتها - تصبح دائما غريبة، وإن دورنا أن نبعث الحياة في هذه الجثة، التي هي النص، محاولين أن نجعل الغريب مألوفا. ومثلما أشار ديفيد بونتر كذلك، فإنه في كل قصة نسمعها، وكل قصيدة نقرأها، نشعر دائما بوجود حالة من الانتياب Haunting أو «الحضور» أو «السكن» أو المراودة، أي ينتابنا شعور ما بأن هذه الأعمال الفنية «مسكونة» بحضور ما، بروح ما، بشبح ما، لكنه حضور غائب، وغياب

حاضر. وليس الغياب الموجود حاضرا - أمامنا - متعلقا بقصة محددة، أو قصيدة محددة، أو لوحة محددة، بل إنه متعلق بقصة أخرى ما، وقصيدة أخرى ما، ولوحة أخرى ما، نريد أن نسمعها أو نقرأها أو نشاهدها، وهي قصة (أو قصيدة أو لوحة .. إلخ) قد تتفق مع الحالة الخاصة بنا، ومع رغباتنا أيضا. إنها قصة أكثر دقة وثباتا، حكاية تستطيع أن تحمينا من مشاعر الخوف والفقدان أو الضياع التي نشعر بها عندما ندرك أن الصوت الذي في العمل الفني ليس صوتنا، وندرك - كذلك - أنه صوت غير مدرك أو قابل للفهم، أو أنه ليس صوتا إنسانيا على الإطلاق. إنه الصوت الحجري أو الشبهي الخاص بنقش ما، وإن دورنا أن نبعث الحياة في هذه الأعمال التي نراها أو نقرأها أو نسمعها، وأن نعيد الحياة والحرية إلى الأشباح المقيدة بداخلها⁽¹³⁾.

وهكذا فإنه بعد أن استعرض فرويد ما يرتبط بكلمة الغربة في الألمانية، وفي اللاتينية، واليونانية القديمة، والإنجليزية، والفرنسية، والإسبانية، والإيطالية، بل حتى في العربية والعبرية؛ حيث يمتزج معنى الغربة بالشيطاني والرهيب أو المخيف والمثير للحزن، وبعد أن يستغرق في كل هذه اللغات القديمة والحديثة، يذكر في صفحات عدة تربو على عشر العديد من معاني الكلمة، وما يرتبط بها، وجذورها اللغوية، في القواميس والكتب التراثية الألمانية؛ فإنه يخلص إلى أن الكلمة قد أصبحت ثنائية الطابع، أو ذات تناقض وجداني ومعرفي متزايد، وأنها ذات صلة كذلك بكلمة «بيت» أو «منزل»، وذات صلة كذلك بمعاني الغربة والاعتراب والغربة والبعد عن المؤلف وعن المنزل، ثم يستعرض ما قدمه ينتش قبله، وما قاله عن الالتباس الذي يسيطر علينا حين «نشك» في أن شيئا يتحرك ظاهريا هو - فعليا أو واقعا - شيء حي، وكذلك ما إذا كان شيء فاقد الحياة قد يتحرك، وما أشار إليه ينتش كذلك عن الانطباعات التي تتوالد لدينا عندما نرى الشخصيات المصنوعة من الشمع، والدمى المصنوعة بشكل بارع، وكذلك الأوتوماتا Automata أو الأدوات والآلات المتحركة التي تشبه البشر والحيوانات، وأيضا هذه التأثيرات الغريبة التي تحدثها النوبات الصرعية والتجليات الخاصة بالجنون؛ وذلك لأنها

تستثير لدى المشاهد لها أفكارا غامضة عن بعض العمليات الأوتوماتيكية - أو الآلية - التي قد تكمن خلف هذه الصورة المألوفة للشخص الحي أو للأشياء المألوفة (14).

لقد ترجم ريتشارد هاورد R.Howard كلمة الغريب *etrange* في الفرنسية على أنها تعادل *Uncanny* في الإنجليزية، وقد حدث ذلك لأن تودوروف نفسه خلال كتابته عن النوع الخيالي، قد استحضر أيضا تصور فرويد عن غير المألوف *Unheimliche* أو الغريب، وقد حدث هذا على الرغم من أن تودوروف نفسه قد لاحظ أنه ليس هناك اتفاق تام بين استخدام فرويد للمصطلح واستخدامه - أي تودوروف - له (15).

في اللغة الإنجليزية يشير مصطلح الغرابة إلى نوع من الخبرات المثيرة للقلق والخوف التي يختل فيها الشعور بالأمن والاستقرار. وفي الألمانية يرتبط المصطلح بالبيت الأليف الذي يتحول تدريجيا، إلى نقيضه، غير الأليف الموحش، بل حتى المخيف. وفي العربية يرتبط هذا المفهوم بالوحشة، التي من معانيها: الوحدة والعزلة والخوف والتوحش والجوع وغيرها، وكلها أمور يهتم الأدب بتجسيدها والتعبير عنها. أما المصطلح الفرنسي *inquietante etrangete* الذي يترجم إلى «الغرابة المقلقة» فهو أقل وسيلية أو فاعلية في هذا السياق؛ لأنه لا يعطينا أي إلماع أو تلميح إلى الجانب الخاص بالألفة المرتبط بالغرابة، كما تقول ديزي كانون *Daisy Cannon*. بل إن هناك من اعتبر هذا المصطلح: «الغرابة المقلقة»، نوعا من التحديد الشاذ، الناقص، بل المزعج الذي يصعب تضمينه في الخطاب الأدبي الخاص بالغرابة. وفي سياق التحليل النفسي، غالبا ما يترجم المصطلح إلى الغرابة أو الغريب *etrange*، أو يترك كما هو مستخدم في الألمانية *Unheimliche*. هكذا قامت هيلين سيكسو بالتعليق غير الودي على هذه الترجمة غير الملائمة، التي تعوزها الدقة، لمصطلح «الغرابة»، إلى «الغرابة المقلقة» في الفرنسية بقولها: إن هذه الترجمة بعيدة عن «روح المصطلح»، كما أنها تعزى إلى نوع من المقاومة لدى من ترجمه أو استخدمه من الفرنسيين لأي محاولة للتخلي عن بنية التفكير الديكارتية النمطية (16).

قد نفهم من دراسة فرويد للجذور اللغوية للمصطلح في اللغات الإنسانية أنه يدل على شعور الإنسان بأنه ليس في بيته في هذا العالم، أي ليس في مكانه الذي ينبغي أن يكون فيه. ومن ثم فإن الغريبة هي هكذا نوع من القلق الذي يرتبط بصور عقلية خيالية لدى المرء، وكذلك بحياته الواقعية أو الفعلية، وتهدد الغريبة استقرار الذات وتقلق راحتها. والغريبة إحساس يختل عنده الشعور بالتمايز بين ما هو مألوف وما هو غير مألوف، وهي تتعلق أيضا بوجود شيء غريب، لكنه يومئ إلينا أيضا ويذكرنا بشيء مألوف، كان قد أبعد عن الذات، كان قد كبت، نُسي، لكنه يعود الآن من جديد، ومن ثم فإن الغريبة هي مصطلح متعدد المعاني، ليس له معنى محدد، وهذا أحد جوانب غرابته أيضا؛ إنه يتعلق بالشك والالتباس العقلي، ويرتبط كذلك بعودة المكبوت، بالعلاقة بين الحياة والموت، بالموت الذي في الحياة، والحياة التي في الموت، بالتكرار والآلية والدمى، بالبشر الذين يكررون أقوالهم وأفعالهم حتى يصبحوا أمواتا مثل الدمى، بلا روح، وتماثيل شمعية، بالأفكار القديمة التي اعتقدنا أنها ماتت فإذا بها تعود وتصبح أكثر حضورا من الحياة والأحياء، بالتكنولوجيا التي تحدث وتوجه وتراقب وتعاقب، بالقلق الذي ينقي عنده اليقين، بتحول الأشياء إلى نقائضها، بوجود الأشياء مع نقائضها، بكل ما يبدو لنا غريبا، بعد أن كان مألوفا، بكل ما يظهر لنا موحشا، مع أنه كان لنا - من قبل - أليفا (17).

يفضل بعض الباحثين العرب ترجمة مصطلح uncanny الذي في الإنجليزية - والذي ترجمناه على أنه يقابل: «الغريبة الموحشة» في العربية - من خلال مصطلحات مثل: «الغريبة المحيرة»، كما يفضل ذلك أستاذ علم الجمال والنقد الفني التونسي محمد بن حمودة (18). أما الناقد المغربي حسن المودن - ومعه آخرون - فيفضل استخدام مصطلح «الغريبة المقلقة» (19)، وقد فعل ذلك قبله الناقد المغربي «محمد برادة» في تقديمه لترجمة الصادق بوعلام لكتاب تودوروف عن الأدب العجائبي وترجمها بوعلام نفسه مرة بـ «الغريبة المقلقة» ومرة بـ «الغريب» ومرة أخرى بـ «الغريبة» ومرة بـ «الغرائبية»، ولكننا نظرا إلى ما أكدناه كثيرا خلال هذا الكتاب وكذلك خلال كتابنا السابق عن «الفن والغريبة» (20) فإننا نرى إمكان أن يترجم هذا المصطلح من خلال

كلمتي «الغرابة الموحشة»، مع ضرورة أن يضع القارئ في حسبانته أيضا تلك السياقات المعرفية المتنوعة للمصطلح التي تربطه بالخوف والحيرة والقلق والشك والالتباس والوحشة، فالغرابة - بطبيعتها - ليست مريحة، ولا مثيرة للشمور بالأمن والاطمئنان؛ بل محيرة ومقلقة، وربما مخيفة أيضا.

الغرابة في العربية

في الدراسات العربية القديمة والحديثة، هناك اهتمام بغريب الألفاظ، «وغريب القرآن»، وغريب الحديث، أي غريب الألفاظ، منها الحوشي والشارد والوارد. ولدى ابن منظور في «لسان العرب»: الغريب هو البعيد عن أرضه وعن ناسه، وقد قالت العرب: «قذفته نوى غربة، أي بعيدة»، وأصابه سهم غريب، أي لا يدري راميهِ، واغترب فلان إذا تزوج من غير أقاليمه، وقالوا: وجه كمرأة الغريبة، لأنها في غير قومها، فمرأتها أبدا مجلوة؛ لأنها ناصح لها في وجهها. وقالوا: «وخذ كمرأة الغريبة»، والغريبة هنا هي المرأة التي لم تتزوج في قومها، فلا تجد في نساء ذلك الحي من يعنى بها، ويبين لها ما تحتاج إلى إصلاحه من عيب ونحوه؛ فهي محتاجة إلى مرأتها التي ترى فيها من ينكره من رآها، فمرأتها دائما مجلوة (21).

والغربة: النزوح عن الوطن والاعتراب والتغرب، وفي الحديث أن النبي، صلى الله عليه وسلم، سئل عن الغريب، فقال: الذين يحيون ما أمات الناس من سنتي. وفي حديث آخر: «إن الإسلام بدأ غريبا وسيعود غريبا، فطوبى للغريب»، والمقصود: إن الإسلام كان في أول أمره كالغريب الوحيد الذي لا أهل عنده، لقلّة المسلمين يومئذ، وسيعود غريبا كما كان، أي يقل المسلمون في آخر الزمان فيصيرون كالغريباء. وطوبى للغريب أي الجنة لهم. ويقال كذلك رجل غريب: ليس من القوم، والغريباء: الأبعاد. وقرس غريب: كثير العدو، وأغرب الرجل في منطقته إذا لم يُبق شيئا إلا تكلم به، وأغرب به: أي صنع به صنعا قبيحا. وأغرب الرجل إذا أسود وجهه من مرض أو غيره، وقال الأصمعي: أغرب الرجل إغرابا، إذا جاء بأمر غريب، والغربة: الحدة، واستغرب الدمع: سال، والإغراب: كثرة المال وحسن الحال. والغرب: الذهب، وأسود غرابي وغريب: شديد السواد.

هكذا جمع معنى الغربة - في العربية - بين الحدة في النشاط والتمادي والماء والدمع الغزير واسوداد اللون، وكثرة أو اشتداد الضحك أو المرض أو الكلام، أو اللون، أسود أو أبيض أو أحمر... إلخ⁽²²⁾.

ومن معاني الغريب أيضا: الذهب والفضة والماء الذي يقطر بكثرة، والغرب والغياب وغروب الشمس، أو العدم، والنزوح عن الأهل، وغير ذلك من المعاني التي تشير إلى المبالغة في حدة قول أو انفعال أو حدث، وهي - في معظمها - معانٍ ترتبط بمفردات الحياة اليومية العربية القديمة كالإبل والماء والطيور والارتحال والعودة؛ وكلها معانٍ مهمة أيضا في تفسير الغربة بالمعنى المكاني، واللغوي، وكذلك المعنى الاجتماعي المرتبط بالاستبعاد والتضي والتجاهل كما كانت الحال لدى التوحيدي مثلا، وقد تقيّد كثيرا كذلك في تفسير الغربة المرتبطة بكل ما هو غير مألوف، لكنها غير مفيدة في تفسير الاغتراب بالمعنى الفلسفي والوجودي، ولا الغربة بالمعنى الانفعالي والجمالي الذي نقصده في كتابنا الحالي. لكن أقرب المعاني إلى «الغربة» في العربية هو مفهوم الوحشة.

الغربة والوحشة

فوفقا لما جاء في المعاجم العربية، وتحديدًا «لسان العرب» لابن منظور، فإن كل شيء لا يستأنس بالناس هو وحشي، كما أنه: إذا أقبل الليل استأنس كل وحشي، واستوحش كل إنسي. والوحشة: الفَرْقُ أي الخوف من الخلوة والعزلة، ويقال: أخذته وحشةٌ، أي احتاج إلى من يستأنس به، واستوحش منه: لم يأنس به، فكان بالنسبة إليه كالوحش.

كما ارتبطت الوحشة لدى العرب كذلك بعالم السحر والجن، وبطبيعة المكان فقالوا: مكان موحش: خالٍ، وأرض وحشة (بالتسكين): قفرٌ، وأوحش المكان من أهله وتوحش: خلا، وذهب عنه الناس، ويقال كذلك للمكان الذي ذهب عنه الناس: قد أوحش. وتوحشت الأرض: صارت وحشة، أي خالية. وهكذا، فإن الوحشة ضد الأنس، ولا يكون أنس إلا بوجود البشر، وعندما يغيب البشر يصبح المكان قفرا خاليا؛ ومن ثم فإن الوحشة هي صفة للمكان الموحش، وصفة كذلك لشعور الإنسان في ذلك المكان الموحش عندما يكون وحده في عزلة.

وهناك معان أخرى للوحشة نذكر بعضها، فالوحش والموحش: الجائع من الناس، وكذلك الحيوان، لخلوه من الطعام، ويقال: توحش جوفه، أي خلا من الطعام، وبات وحشاً ووحشاً: أي جائعاً، وأوحش الرجل وتوحش: جاع، وبيتنا أوحاشاً: أي جيعاً. والوحشة كذلك: الهم، والخلوة والخوف والأرض المستوحشة الخالية، ويقال كذلك، وحش الرجل: إذا ألقى بثوبه وسلاحه، وجرى مخافة أن يلحق به (23).

ويكون للمكان الموحش تأثيره البالغ في انفعالات الإنسان في حالات العزلة والجوع والخوف والافتقار إلى الأمن، فيبالغ في تصويره للأشياء وفي إدراكه لها، فيما سُمّي بالتوهم، وهي حالة تحدث للإنسان والحيوان، وقد ذكرها الجاحظ في كتاب «الحيوان» في نص مهم نذكره باختصار، فقد ذكر الجاحظ في كتاب «الحيوان» ما قاله أبو إسحاق من أن أصل هذا الأمر وابتدأه، أن القوم لما نزلوا بلاد الوحش، عملت فيهم الوحشة، ومن انفرد وطال مقامه في البلاد والخلاء والبعد من الإنس استوحش، ولا سيما مع قلة الأشغال والمذاكرين. والوحدة لا تقطع أيامهم إلا بالمنى أو التفكير، والفكر ربما كان من أسباب الوسوسة.. وإذا استوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير، وارتاب، وتفرق ذهنه، وانتقصت أخلاطه، فرأى ما لا يرى، وسمع ما لا يسمع، وتوهم على الشيء اليسير الحقيق، أنه عظيم جليل (24).

هنا يربط الجاحظ بين المكان الخالي الموحش وعمل العقل ونشاط التوهم وهيمنة الخوف وحضوره، حين تتغير أبعاد المدركات، وتتمثل الأشياء الصغيرة «للمتوحش» في صور كبيرة، فيرى «ما لا يرى»، وقد يستسلم لخوفه ويصيبه الرعب، يزداد شعوره بالوحشة، يستوحش، وقد يصبح شاعراً، أو قد يكون بطبيعته كذاباً، فيصبح «أصدق الكلام» - لديه - أكذبه، فيصور في قصائده الغيلان والسعلاة وكل تلك الكائنات الخرافية، ويقول كيف صاحبها، أو قتلها، أو تزوجها.. إلخ: في محاولة منه لتحويل خوفه إلى طمأنينة، ووحشته إلى أنس وائتناس، وتوهمه إلى إبداع.

ليست الفروق بين الوحشة والغرابة حاسمة، لكن الوحشة ليست هي الغرابة، الوحشة قد تمهد الطريق لحدوث الغرابة، الوحشة حالة من الشعور

بالمزلة والخوف، قد تحدث معها الغربة أو لا تحدث، الوحشة حالة ترتبط بالمكان الخاوي الخالي من البشر الذي يكون تربة خصبة لنمو مشاعر الخوف والتوجس والريبة والالتباس والغربة، الغربة خطوة تالية للوحشة، لكن الغربة قد تحدث من دون إحساس سابق لها بالوحشة، الغربة ترتبط بالخوف والرؤية أو السماع لغير المؤلف المثير للفرع، غير الأمن، الغربة حياتية وفنية والوحشة غالبا حياتية، وقد تكون فنية أو أدبية، ليست هناك متعة جمالية خاصة في الوحشة الحياتية، في حين أن هناك مثل تلك المتعة في الغربة الموحشة، أي في تلك الوحشة التي تتحول إلى إبداع. بعبارة أخرى، قد تمهد الوحشة لظهور الإبداع الجمالي، كما في الشعر مثلا، مثلما أشار الجاحظ - لكن الغربة قد ترتبط أيضا بالتلقي والاستجابة - على نحو خاص - إلى أنواع معينة من الإبداع، وقد توجه من يشعر بها أيضا نحو الإبداع؛ ومن ثم فإن الترجمة الدقيقة التي نقرحها لمصطلح الغربة Uncanny هنا، ونعتقد أنها أدق من غيرها هي: الغربة الموحشة، حيث «الوحشة» تملو على «الحيرة» التي اقترحها بن حمودة؛ وذلك لأن، الحيرة - بطبيعتها - معرفية أكثر منها وجدانية، ويعلمو أيضا على «القلق» الذي قرن «المودن» بينه وبين الغربة؛ وذلك لأن القلق قد يستثار من دون شعور ضروري ملازم له بالغربة كما في حالات القلق العادية أو حتى المرتفعة التي قد نعانيتها في الحياة، والوحشة إحساس وجودي مخيف، يرتبط بالفقد والفقدان والافتقاد والخوف من الموت أو الضياع أو من الإحساس المهيمن بالخوف نفسه.

وهناك مصطلحات أخرى كثيرا ما يخلط الناس - وكذلك النقاد - بينها وبين مفهوم الغربة، ولعل أهم هذه المصطلحات ما يلي: الغربة، التغريب، الاغتراب.

الغربة والتغريب والاغتراب

«الغربة» غربة عن المكان بالسفر، أو النفي، أو الهجرة، لكنها قد تكون أيضا غربة في المكان كما كانت حال أبي حيان التوحيدي في حديثه عن الغريب بين أهله، وفي أهله، وفي وطنه⁽²⁵⁾، أما التغريب فهو تكتيك فني

أشار إليه الشكلاونيون الروس ونظّروا حوله، كما فعل ذلك شك洛夫سكي وزملاؤه، وقد استخدمه أيضا - على نحو خاص - الكاتب المسرحي الألماني المعروف برتولت بريشت كي يكسر فكرة الإيهام الأرسطي في المسرح. ثم إن الاغتراب هو تلك الحالة من فقدان السيطرة على الذات وقدراتها وملكانها عندما يصنع الإنسان شيئا معينا: آلة مثلا، أو نظاما أو فكرة... إلخ، ثم يجد أنه بدلا من أن يسيطر على ما صنعه، يصبح ما صنعه مسيطرا عليه، وهكذا يتحول السيد إلى عبد، والعبد إلى سيد، كما أشار إلى ذلك هيغل، وماركس، وماكس شتيرنر، وماركوزه، وغيرهم.

وفي مبحثه «الفن كتكنيك»، قال الناقد الشكلاوني الروسي فيكتور شك洛夫سكي: إن إدراكنا، حتى للفن، يكون في البداية معتادا؛ ومن ثم آليا؛ ومن ثم فإننا «لا نرى» حقيقة الموضوعات التي نصفها؛ ولذلك فإن الغرض من الفن هو أن «يمنحنا ذلك الإحساس بالأشياء كما ندركها، وليس كما هي معروفة بالنسبة إلينا». ويكمن جوهر التكنيك في الفن في ضرورة أن يجعل الأشياء غير «مألوفة»، أن يجعل الجوانب الخاصة بها صعبة، من أجل أن يزيد من صعوبة وإطالة أمد إدراكها؛ وذلك لأن عملية الإدراك في جوهرها عملية ذات غاية جمالية في ذاتها؛ ومن ثم فإنها ينبغي أن تكون طويلة الأمد، فالفن هو طريقة للمعيشة للجوانب الجمالية من أي موضوع»⁽²⁶⁾؛ ومن هنا فإن ذلك الجهد الشاق الذي يبذل في إنتاج قصيدة أو لوحة هو أمر ينبغي أن يشعر به القارئ أو المشاهد أيضا.

والإبعاد أو التغريب أو الانسلاخ هو التقنية التي ابتدعها برتولت بريشت كأسلوب للتمثيل ضمن أساليب المسرحية، يؤكد من خلاله الممثل على مسرحيته، نافيا أي إيهام من أي نوع، بأنه هو الشخصية الممثلة، وهي كمصطلح تعني اغتراب الاغتراب، أو نفيه وعزله، سلبه غرابته وشدوذه كحالة إنسانية عامة، وبالتحديد كوضع اقتصادي، وليس كحالة تمثيلية (أي كمفارقة) تشير فقط إلى المسافة القائمة بين الممثل والشخصية. والتغريب يسمى إلى تأكيد فصل شخصية المؤدي بوساطة سلسلة من العوائق أو الوقفات التي تثير دهشة المتفرج وتثير عقله بدلا من إثارة خوفه وشحن وجدانه، ومن هنا كانت دعوة بريشت ضد المسرح الأرسطي الاندماجي الإيهامي⁽²⁷⁾.

لقد انتقد شكولوفسكي الرؤية الخاصة للفن التي تعتبره نوعا من التقديم للمجهول في ضوء شروط المعلوم، وقال إن الأمر ينبغي أن يكون - بدلا من ذلك - نوعا من السعي من أجل توجيه انتباهنا إلى تلك الجوانب الغريبة في حياتنا، والتي لا نهتم بملاحظتها، وأنه بينما تشتمل الخبرات العادية على عمليات خاصة بالاعتیاد والألفة، تجعل عملية الإدراك للأشياء تتم بأقل جهد ممكن، فإن الفن والأدب، ينبغي لهما أن يطورا تكتيكات من أجل إبطاء أو إعاقة عملية التفحص أو التبين أو الإدراك للعادي، والتي تتم بشكل مريح ومألوف، وأن يتم ذلك من خلال وسائل تنزع هذه الألفة والاعتیادية والراحة عن كل ما هو مألوف، بأن تجعله غير مألوف، وربما غريبا (28).

في ضوء تعريف فرويد للغريبة، الذي ذكرناه من قبل، يكون «الغريب هو شيئا مألوفاً، شيئا قديما راسخا في العقل»، أصبح مفتربا عنه من خلال عملية الكبت. لاحظ - أيها القارئ العزيز - الفرق، وكذلك العلاقة هنا بين غريب uncanny ومفترب alienated، ومن ثم بين الغريبة والاعتراب، فالشيء الذي أبعد عن العقل، والذي كان من نتاجاته، والذي كان موجودا معه، مألوفاً له، ثم إبعاده، تغريبه، كبته، لم يعد مألوفاً له، لم يعد من ممتلكاته، لكنه مع ذلك يعود إليه، لأسباب عدة، مرة أخرى، يعود إليه في شكل مختلف يسيطر عليه، ومن ثم فإنه يصبح مخيفاً، فنحن - مثلاً - نحاول من خلال كل شيء نفعله في الحياة أن نبعد عن أنفسنا فكرة الموت، لكن هذه الفكرة كثيراً ما تعاود ظهورها لدينا كل يوم، ثم في النهاية، يصبح هذا التكرار مهيمناً، وتصبح هذه الفكرة مخيفة، وأحياناً مرعبة.

وهذا هو جوهر فكرة الاعتراب أيضاً كما شرحها هيغل وماركس وشيلنغ، ولكن في إطار تحليلي نفسي، وفي تطبيق على أعمال إبداعية، وهو تطبيق سيفتح المجال لتطبيقات أخرى كثيرة في مجالات الفلسفة والأدب والفن والسياسة والعمارة. هكذا فإن المؤلف، أو الذي كان مألوفاً على مستوى الفرد (في طفولته خاصة)، أو الجماعة (في المراحل المبكرة من تطورها وتاريخها الماضي البعيد)، يعود في شكل غير مألوف، غامض، مخيف، غريب، من خلال هذه الحركة المتكررة الخاصة بالكبت ثم العودة. هكذا لا تتعلق الغريبة بعودة شيء مختلف غير الذي تم كبته أو نسيانه، لكن

حول معنى الغرابة

بعودته هو نفسه، بألفته السابقة، فإنه يكون وبسبب الكبت الذي تم بالنسبة إليه، قد اكتسب الطبيعة المزدوجة الخاصة بشيء مألوف، لكنه مع ذلك يبدو لنا غريبا وغير مألوف، ربما بسبب الكبت، البعد الزمني، النسيان، وربما بسبب عودته بعد أن ظننا أنه لا رجوع له.

ويعد سول نيومان هذه الفكرة جوهرية في السياسة، فالسياسة هي محاولة لتكوين شيء جديد، ولكن من خلال الاستحضار أيضا للقديم، فالسياسة الأصولية مثلا مسكونة دائما بأشباح الماضي، بذلك التراث الثوري الذي مات، لكنه الذي ظل أيضا غير مدفون، لم يدفن بعد، جرى كبتة أو إبعاده، لكنه يظل مصرا على العودة أيضا في أشكال مألوفة على نحو غريب.

في سياق آخر كتب فريتزمان A.J.Fritzman، عن الحنين إلى الماضي أو النوستالجيا أيضا، فقال إن نضالات الحركات العمالية وسردياتها - وكذلك التراث الخاص بالحركات الثورية - هي المكبوت الذي يظل يعود في أشكال جديدة متكررة ضد القمع، وحيث النضال ضد الظلم هو في الغالب سلوك ثوري، بمعنى أنه يشتمل على احتمالات عودة المكبوت، عودة المظلوم، عودة المكظوم، والمبعد الذي تم إقصاؤه أو نفيه (29).

هكذا قد تكون الغرابة هي الميزة أيضا لبعض الاتجاهات السياسية المحافظة، التي تعود إلى الماضي المكبوت وتبعثه بأشكال مألوفة (ملابس . كلمات . نصوص... إلخ) تبدو غريبة بمنطق العصر الذي تعود فيه. والثورات غالبا هي محاولة للعودة إلى نظام قديم، وأشكال قديمة من السلطة (الفاشية مثلا، القوميات مثلا). ويصاحب الغرابة نوع من الغموض الجوهري، ومثلما توجد حيرة معرفية تصاحب الغرابة، بالمعنى الفرويدي، فإن الغرابة السياسية هي دائما غير محددة، لا يمكن التنبؤ بها وفقا لمصطلحات دريدا؛ وذلك لأن تأثيراتها لا يمكن التنبؤ بها أيضا.

لدى هيدغر «الغرابة» - كما قلنا - هي كل ما يدفعنا ويلقي بنا بعيدا عن بيوتنا، بعيدا عن عالمنا، بعيدا عن كل ما هو مألوف ومعتاد وآمن، كما أن الغريب عن البيت unhomely غير المألوف، هو أيضا ما يعوقنا عن الوجود في بيتنا، وأن أكثر الموجودات غرابة هو الإنسان نفسه، وأن الكون نفسه

بكل كائناته غريب، وليس هناك من بين هذه الكائنات ما هو أكثر غربة من الإنسان. ولا يرجع ذلك فقط إلى أنه يقضي حياته وسط كل هذه الغربة الموجودة بهذا المعنى، أي وسط كل ما هو غير مألوف ومخيف، ولكن أيضا لأنه هو نفسه يبعد عن كل تلك الحدود المعتادة والمألوفة الخاصة به، وكذلك لأنه أكثر الكائنات عنفا، الكائن الذي يتوجه دوما نحو الغريب، نحو السيطرة أو الهيمنة وتجاوز حدود المألوف⁽³⁰⁾.

عندما يصبح الإنسان غريبا، بلا بيت مألوف، فإنه يصبح في حاجة إلى أن «يبنى» مكانا آخر خاصا به، بيتا، مدينة، قانونا، كل ما يضع الأسس الراسخة لوجوده، وهي تلك الأسس التي قد تصبح أيضا بعد ذلك، قيودا عليه تحاصره، ومن ثم تصبح غريبة عنه، ويصبح هو غريبا عنها. إنه قد يخلق مكانه الخاص، ويعلو فوق حالة فقدانه المأوى أو التشرذم السابقة، لكنه قد يفقد أيضا طبيعته، حرته، يكتب مقدمات موته؛ ومن ثم قد يكون بيته الجديد هذا هو الشاهد الخاص الموضوع فوق قبره.

هكذا تكون الغربة - في أحد معانيها - نوعا من المواجهة بين الألفة الاجتماعية الحالية والغربة القديمة المكبوتة أو الغريزية. والغربة - هكذا - هي تلك العودة، لما كان مكبوتا داخل اللا شعور الفردي أو الجمعي، العودة التي هي جوهر عملية الانتياب، أو المراودة، أو تكرار الزيارة، العودة التي تحمل معها أشباح الماضي وظلاله، بالمعنى المخيف السلبي المهدد للاستقرار، وبالمعنى الإيجابي أيضا المرتبط بالإبداع، فقد يكون معنى الغربة، سلبيا، لمن هم مستقرون اجتماعيا؛ وذلك لأنه قد يتناقض مع أفكارهم وانفعالاتهم الراهنة، وقد يكون إيجابيا - كذلك - لأنه قد يحمل معه قوة إبداعية تدفع نحو التغيير الاجتماعي للراكد، والمعتم، والمضطرب. هكذا قد يكون الغريب هو أيضا آخر مخيف، والغربة هي الخوف الناتج من ظهور هذا الآخر المخيف أو المبعد وعودته - مرة أخرى - في البيت، والديار، أو في العقل، في الواقع، في الحياة.

هكذا يعتمد مشروع فرويد ومبحثه حول الغربة على نوع خاص من التقريب للبعيد، فيه يحضر الماضي في الحاضر، والطفولة في فترة الرشد، والميت داخل الحي أو معه، وفي ضوء ذلك الحضور الخاص للغائب،

حول معنى الغرابة

والماضي، والموت، تظهر الغرابة وتتجسد وتتمو في عوالم شبحية، بينية، طيفية، لا يمكن أن نحكم عليها بقوانين الواقع المحددة، ولا أن نطرح - من خلالها - أسئلة محددة حول ذلك الواقع المادي المحدد الخاص بها.

وثمة مصطلح آخر وثيق الصلة بالغرابة، وشديد التداخل معه، وهو مفهوم «الجليل»، حيث قد تصل هذه العلاقة بينهما - في تصور البعض - إلى حد الخلط بينهما، كما فعل هارولد بلوم مثلا الذي اعتبر الغرابة هي الجليل الخاص بعصرنا.

الجليل والغريب

ظهر مفهوم الجليل Sublime في الفكر الغربي في النصف الثاني من القرن السابع عشر، عندما تُرجمَ مبحث لونجينوس الممنون «حول الجليل» من الإغريقية إلى الإنجليزية، ثم تطور هذا المفهوم بعد ذلك من خلال كتابات إدموند بيرك، وكانط، وهما من شكلت كتاباتهما في علم الجمال جانبا مهماً من هذا العلم في القرن الثامن عشر. فقد ميز بيرك مثلا بين الجميل والجليل، وقال: إن الفرق بينهما يشبه الفرق بين النور والظلام، حيث جوهر الظلام غياب الضوء وحضور الرهبة والخوف والرعب، وكل ما يجعل عالم العتمة والظلام ملتبسا، مخيفا، غامضا، غريبا، محيرا، غير مؤكد⁽³¹⁾.

وقد ظهرت فكرة الجليل - كفكرة ليست بالضرورة جمالية فقط، ولكن كخبرة تتعلق بالوجود الإنساني عامة - في كتابات شيللر (حول الجليل)، ثم بعد ذلك في كتابات نيتشه، وعند نهاية القرن العشرين حدث اهتمام يشبه النهضة المفاجئة المتعلقة بهذا الموضوع، وبخاصة في أعمال ليوتار ودريدا وغيرهما من المفكرين ما بعد الحداثيين الذين أصبح هذا المفهوم - وإن بتوابعات مختلفة - مفهوما جوهريا في تفكيرهم، حيث أصبح الجليل هو القضية أو السؤال المتعلق بكل ما لا يمكن قوله أو تمثيله، لكنه الذي يكون - مع ذلك أيضا - موجودا ومتضمنا في كل تمثيل، فلدى ليوتار - مثلا - الجليل هو الحالة المطلقة أو الكلية لما لا يمكن تمثيله، والذي يوضع - داخل عملية التمثيل له - في الأعمال الفنية والأدبية أو

الفلسفة مثلاً، كعلامة على وجود «نقص في الواقع»، و«افتقاد ما في الواقع» وهذا النقص والإحساس به ومحاولة فهمه، ومحاولة تجاوزه، هو جوهر ما بعد الحداثة في رأي ليوتار.

في النقد الثالث لدى كانط - في كتابه «نقد الحكم» (1790) - وفي قسم بعنوان «تحليل الجليل»، مَيَّزَ هذا الفيلسوف الكبير بين الحكم الخاص بالجميل، والذي يكون موضوعه غالباً هو غائية الشكل، تلك الغائية التي بلا غاية سوى الرغبة في الاستمتاع بهذا العمل الفني أو الطبيعي وبشكله الجميل، ميز بينه وبين الجليل الذي لا موضوع محدد له في الفن أو الطبيعة، «فالجليل لا يمكن أن يحتوي داخل أي شكل على حس محدد، لكنه يتعلق بأفكار العقل».. هكذا فإن المحيط الشاسع الذي تتلاطم أمواجه بفعل عواصف عاتية لا يمكن أن يسمى جليلاً. إن منظره المرعب لا يكفي وحده لتكوين الإحساس بالجليل. إن المرء لا بد أن يكون قد امتلأ عقله فعلاً حينئذ بكل أنواع الأفكار المرتبطة بمثل تلك الحدوس حتى يناعم بينها معاً في إحساس ما نسميه الجليل (32).

وهكذا فإنه بينما يتعلق الإحساس بالجميل بموضوع معين، وخبرة ذاتية معينة، هي الإحساس الجمالي، أو حكم الذوق المرتبط بموضوع جميل (لوحة - منظر طبيعي... إلخ)، فإن الموقف مختلف - على نحو جوهرى - فيما يتعلق بالجليل، فنحن لا نستطيع أن نقول عن موضوع معين إنه جليل، لكننا نقول عنه إنه مخيف، أو مقبض، أو مثير لمشاعر التهديد... إلخ. في الجميل، هناك شيء يناسب ذوقنا الجمالي، شيء خاص بلونه، أو شكله، أو حركاته، أو كل ما يسميه كانط الغائية الخاصة بالشكل الموجودة في الجميل، حتى لو كانت تلك الغائية بلا غاية، أي بلا هدف نفعي محدد. في الجليل ليست هناك هذه الغائية الخاصة بالشكل، فليست هناك أشكال محددة في الطبيعة أو الفن يمكن القول عنها إنها هي الأساس الذي يمكن أن نتبأ من خلاله بالجليل، حيث هنا وعلى نحو واضح نقص تام في الاتفاق بين الأشكال الطبيعية والمبادئ الموضوعية التي ترتب هذه الأشكال من «الحدوث» وتتظمها. في الجميل ثمة نظام يمكن تحديده، أو التنبؤ به، ثمة ثبات نسبي، أما في الجليل

فليس هناك مثل هذا النظام أو القابلية للتنبؤ، أو التحديد، ثمة فوضى ما، غموض ما، عبور للحدود ما ومن خلال ذلك كله، تستثير الطبيعة لدينا أفكارنا الخاصة بالجليل، وقد يحدث هذا أيضا في تلك الحالات التي تكون الطبيعة فيها أكثر جموحا وتخريبا وتدميرا كالزلازل والبراكين والعواصف والفيضانات وغيرها.

هكذا يتعلق الجليل بالأفكار والخبرات غير المحددة، لكنها أيضا المثيرة للقلق، الغامضة، المتعلقة باللحظة الراهنة، الخاصة بالمجرد، غير المحدد، كحالات في الطبيعة، وفي الفن أيضا (ومن هنا كانت جاذبية هذه الأفكار تلك لأنصار الاتجاهات التجريدية في الفن). والوصف العام لحالة الجليل عند كانط وصف قريب من ذلك الوصف العام للغريب كما سيلي تفسيره عند فرويد بعد ذلك، إلا في بعض الفروق التي سنذكرها في حينها.

هكذا يكون الإحساس بالجليل - وفقا لكانط - هو خبرة جمالية، لكنها خبرة غير سارة، غير ممتعة بالمعنى المؤلف لكلمة متعة كما هي الحال فيما يتعلق بالموضوعات الجميلة، إنها خبرة تقوم على أساس القلق والخوف وانعدام اليقين، خبرة تحدث عندما يفشل الخيال في القيام بالحدس أو الفهم المباشر لموضوع جليل. وكذلك فإنه عندما يفشل العقل في تكوين تمثيلات محددة خاصة به، هنا يدخل الانفعال الذي هو مزيج هنا من الخيال والعقل والحساسية، كي يتفهم هذه الخبرة غير المريحة، ومن خلال هذا التفهم الحدسي لسيطرة القوة العقلانية الخاصة بنا - على كل تلك القوى اللاعقلانية الخاصة بالحساسية والانفعال - قد تصبح خبراتنا بالجليل في النهاية ممتعة (33).

وقد عرف فرويد الغرابة في العام 1919 أيضا بأنها: «حالة انفعالية، إحساس، خبرة تتعلق، من دون شك بما هو مخيف، بما يستثير الفزع والرعب». ووفقا لما قاله هارولد بلوم وآخرون بعد ذلك، فإن مفهوم فرويد عن الغرابة هو - على نحو جوهرى - نفسه مفهوم «الجليل»، وإن الخبرة المخيفة التي وصفها فرويد من خلال هذا المفهوم هي الخبرة نفسها التي وصفها بيرك أو كانط أو غيرهما من خلال مفهوم الجليل أيضا (34).

على كل حال، هناك أوجه تشابه لا يمكن إنكارها بين الجليل والغريب من المشاعر والخبرات، وذلك لأنهما - كليهما - خبرات جمالية تقوم على أساس «علم نفس الخوف»، لكن ذلك الخوف في حالة الغربة قد لا يمتزج دائما بالمتعة أو السرور، كما هي حال الشعور بالجلال لدى بيرك؛ وذلك لأن الخوف - أو على الأقل الحيرة - يكون هو المهيمن على الغربة في الفن والأدب، وفي الحياة أيضا، حيث قد لا تنتهي تأثيرات الغربة بانتهاء مصدرها الذي أثارها، فهي قد تكون حالة مقيمة مع الفرد تنام معه، وتصحو معه، وترتحل بارتحاله؛ وذلك لأنها ليست مجرد حالة مزاجية وجدانية انفعالية، تدرك على بعد، ومن مسافة، كما هي حال الجلال؛ بل خبرة مزاجية انفعالية ومعرفية، والجانب المعرفي فيها يشبه الجانب الانفعالي، أي أنه غير محدد، غير واضح، غير مستقر، ولا يسكن بيتا خاصا به، إنه هائم عابر للحدود، بيني، ملتبس وشكوكي، يتعلق بالحيرة وفقدان اليقين كما أشار ينتش إلى طبيعته، وقبل أن يقوم فرويد بذلك بعدة سنوات.

وهكذا فإن الجلال أو الجليل - في ضوء ما قاله بيرك وكانط - خبرة تشتمل على مواجهة بين الذات المدركة وموضوع قوي مهيمن، وكذلك على اختلاط وتداخل للحدود بين الذات والموضوع، ثم أخيرا على وصول إلى رؤية كلية ناتجة من الخلط أو التداخل أو التضبيب أو الغموض لهذه الحدود. ووفقا لبيرك، تختفي الذات لا إراديا، هنا، داخل الموضوع، في حين أن الذات - وفقا لكانط - تؤكد هنا تفوقها على الموضوع من خلال احتوائه في عقلها. وما هو مهم هنا، سواء لدى بيرك أو كانط، هو أن تلك الفروق بين الذات والموضوع تُمَحَى أو تُطَمَس بدرجة ما. وهذا المحو للحدود هو جوهر خبرة الجلال كما حددها هذان المفكران الكبيران، وجوهر خبرة الغربة لدى فرويد أيضا.

هكذا فإن أي شيء يوحي لنا بالأفكار المخيفة المتعلقة بالألم والرعب أو الموت هو جليل، مع ملاحظة أن الذعر هنا إنما ينبعث أو يصدر من مجال أو ميدان الأفكار، وليس من المواجهات المادية الفعلية مع ما تمثله هذه الأفكار في الواقع.

ووفقا لما قاله بيرك كذلك، فإن الألم والخطر والموت ليست أمورا جلية في ذاتها، لكن الأخطار الخاصة بها هي التي تلهمنا، وتولد لدينا الشعور بالخبرة أو المشاعر الجلية؛ فنحن نعلو بالخوف، نجعله عاما وكونيًا وميتافيزيقيًا، يتحول إلى تهيب غير محدد زمنيًا أو مكانيًا، ومن ثم فإنه يصبح غير مصاحب لنا على نحو خاص، كما أننا نبتكر وسائل أيضا لمواجهة أو الألفة معه، بل والحصول على مكافآت خاصة من خلاله أيضا، وفي ضوء أفكار الثواب والعقاب، وهذه تفرقة مهمة بين وجود مصادر الخوف في الواقع فعلا (الرعب أو الخوف الحقيقي) وبين وجود هذه المصادر على نحو تصوري، كما في ذلك الرعب أو الخوف المتخيل من خلال الأدب والفن خاصة (35). وسوف نخصص قسما كبيرا من الفصل الثالث من هذا الكتاب للحديث عن انفعال الخوف وعن السرد المخيف أيضا.

وتظل الفروق موجودة بين الجلال والغرابة، فالجلال - بوصفه خبرة متصورة - خبرة قد تكون أحيانا ممتعة وأحيانا مؤلمة، ليس هو ذاته خبرة الغرابة، فالغرابة - في رأينا - أوسع مدى، وأكثر عمقا من الجلال؛ وذلك لأن الجلال يرتبط بمصادر خارج الذات، أما الغرابة فتربط بأمور داخل هذه الذات وخارجها أيضا، وفيها عبور للحدود، واجتيازها، بشكل يفوقه على نحو بعيد.

عن المواجهة مع الجليل الغامض المخيف عامة، والسياسي منه خاصة، وما يحدثه من خواء، قال ليوتار: «ليس هناك، هنا، سوى الرعب، الرعب المتعلق بالفقدان، فقدان الضوء ورعب الظلام، فقدان الآخرين ورعب الوحدة، فقدان اللغة ورعب الصمت، فقدان الموضوعات ورعب الخواء، فقدان الحياة ورعب الموت. ما هو مخيف هنا، هو أن ما يحدث لا يحدث، بل إنه يتوقف عن الحدوث أيضا» (36).

ولدى ليوتار أيضا، فإنه من أجل أن نفهم أنساق الممارسات الفنية للنساء الباطني الخاص بالجليل، ينبغي أن يتعلق المرء - أو يفكر - في تلك الممارسات على أنها تنشأ أصلا نتيجة تلك الحالة الخاصة المتمثلة في عدم تكافؤ الواقع - أو تناسبه - مع مفهوم معين أو عدم كفاءة مفهوم معين، أي عجزه عن تفسير بعض جوانب الواقع أو مظاهره، وكما جاء ذلك

- ضمنا - في تصور كانط للجليل. هكذا اتخذ ليوتار مفهوم الجليل لدى كانط بوصفه استعارة دالة على البرنامج - أو الأجندة - ما بعد الحداثية الكلية، هكذا أصبح لمفهوم كانط حول الجليل - بعد تطويره بأشكال عدة - دور أساسي في الخطاب ما بعد الحداثي، حيث رُبط بينه وبين حالة «اختلال الشعور بالواقع» Derealization (كما سنتحدث عنها في الفصل الرابع من هذا الكتاب)، كما أقيمت صلات بينه وبين الطرائق الإبداعية المبتكرة الخاصة بالتجسيد أو التصور لفكرة «التمثيل لما لا يمكن تمثيله»، كما في محاولة التمثيل أو التمثل للموت أو الخوف أو الرعب أو القلق مثلا، من خلال استخدام التكنيكات التصويرية (في حالة الرسم وفن التصوير)، أو التكنيكات النصية في حالة الأدب، وهكذا فإن هناك شيئا ظاهريا - أو غير حقيقي - يتعلق بالمستحيل الخاص بالجليل، ويتعلق كذلك بعرضه من خلال بنيات دالة وهو أمر جوهري فيما يتعلق بالغربة أيضا (37).

فرويد ونظريته حول الغربة

في مقالة حول «الغربة» (1919)، طرح فرويد نظريته حول تلك الحالة الخاصة من التفكير، التي تكون قريبة من الخوف والألم والرعب، ولكنها التي يصعب أيضا تعريفها أو تحديدها على نحو دقيق، «إنها فئة المخيف التي تعود بنا إلى شيء مألوف كان مألوفاً منذ وقت طويل». وكي يعرف فرويد هذا المفهوم على نحو أكثر دقة؛ لجأ إلى المفهوم المقابل: غير المؤلف، وقال إن الغربة مفهوم ملتبس أو مزدوج يجمع بين المؤلف وغير المؤلف، الآمن والمخيف، كالبيت الذي قد يكون آمنا مطمئنا مريحا، أو يكون مهجورا، مخيفا، مثيرا للاضطراب. والغربة هي - هكذا - ذلك المزيج بين هاتين الحالتين، وهي أيضا تحول إحدى هاتين إلى تقيضها، أي تحول المؤلف إلى غير مؤلف، وتحول غير المؤلف إلى مؤلف، حضور الحي في الميت، والميت في الحي، حضور الماضي في الحاضر، والحاضر في المستقبل (38).

هكذا يغطي مفهوم «الغربة» سلسلة من الفئات الدلالية؛ فمن ناحية يرتبط هذا المفهوم ببيت الإنسان، بوطنه، بمكانه، بالمجال المؤلف والحميم الخاص به، لكن، من ناحية أخرى، يتعلق هذا المفهوم أيضا بكل ما يبعد

الإنسان عن وطنه، عن مكانه، عن مجالته الحميم والمألوف والأمن؛ ومن ثم فإنه يرتبط بالسري والمراوغ الغامض، بشيء ينبغي أن يظل خفياً، لكنه يظهر - فجأة - كشئ غريب أو دخيل، أو أجنبي، داخل سياق أو مناخ مألوف، أي أنه مفهوم متناقض معرفياً، ووجدانياً، يحتوي على الحالة ونقيضها، أي على الحالة (الألفة مثلاً) التي تتحول تدريجياً إلى نقيضها (فقدان الألفة مثلاً). وتكون الغرابة موجودة في أقصى درجاتها في علاقتها بالموت وأجساد الموتى، بفكرة عودة الموتى إلى الحياة، وكذلك بفكرة الأشباح والظلال والأرواح والأشباح.

إذن، الغريب شيء كان ينبغي أن يظل خفياً، لكنه يظهر الآن - كشئ دخيل. داخل سياق مألوف، داخل المجال الحميم المعروف، وهكذا، فإنه ووفقاً لفرويد أيضاً، فإنه «خلال الاستخدام لكلمة «بيت» يحدث تغير في المنظور المتعلق بها: تغير من حميمية «البيت» التي داخله، في اتجاه الموضوع الخاص بشخص ما، أو شيء آخر خارجه، شخص أو شيء قد يجعل ذلك البيت يتحول من شيء آمن أليف إلى بيت يكون عرضة للتهديد والمؤامرات، بحيث يصبح «مسكوناً» بالأسرار المرتبطة بالخوف وليس الأمن، كما كانت حاله من قبل (39).

وقد يصبح هذا الانتقال من المألوف إلى غير المألوف والخفي، تحولا محفوظاً بالأخطار عندما تصبح هذه الأسرار مرئية، أي عندما تنتج عملية تحول للمألوف إلى شيء ما نميزه على أنه قابل للتعرف عليه، لكنه غريب أيضاً، أو شبح، وهكذا فإن أهم ما يميز الغرابة هو ذلك الغموض المشوب بالخوف نوعاً ما، المصاحب له.

ويتفق هذا مع ما ذكره ينتش قبل فرويد من أن الشرط الجوهرى لظهور الغرابة هو تلك الحيرة المعرفية، حالة الالتباس والشك والافتقار إلى اليقين المصاحبة لها، وهكذا فإن الغموض الملازم للغرابة إنما ينشأ أيضاً عن ذلك التداخل بين الفئات المعرفية ودلالاتها، حيث غير المألوف ينبغي أن يكون النقيض المعاكس للمألوف.

ولكن، وحتى على مستوى اللغة والمعنى، فإن البيت المألوف، بيت ينبغي أن يظل خفياً أيضاً، سرياً أيضاً، له أسرار أيضاً، غير مألوف أيضاً،

لمن هم ليسوا من أصحابه، لمن هم خارجه، حيث تكون سرية الخفية هذه غير المألوفة - لمن هم خارجه - مألوفة، أو هكذا ينبغي أن تكون بالنسبة إلى أهله، لكن «غربة الغربة» هنا هو أن هذا البيت المؤلف، قد يصبح أحيانا، وربما فجأة، غير مألوف حتى بالنسبة إلى أهله، لماذا؟ لأن هناك أسراراً خفية كان أهله قد اعتقدوا أنها اختفت أو نُسيَت، ثم سرعان ما يكتشفون - فجأة - أنها قد عادت إليهم من جديد، ربما لتكرار الألفة والسرية (عوامل داخلية)، أو لظهور آخر غريب عن العائلة والبيت جاء من بعيد (عوامل خارجية)، أو ربما كان ذلك الآخر ينتمي إلى البيت من قبل، ثم تم كشف الغطاء عن بعض الأسرار الخاصة به أمام قاطني ذلك البيت، فجأة أو تدريجياً، ومن ثم يصبح هذا البيت المؤلف غير مألوف، كما أن أسرار الخفية لن تعود - هكذا - خفية؛ بل ستكون مؤججة لأحاسيس الغربة الناتجة من هذا الكشف الخاص للأسرار، وربما حدث هذا الكشف الخاص للأسرار بفعل عوامل داخلية، أو بفعل عوامل خارجية - كما قلنا لفورنا - وأحيانا بفعل عوامل تجمع بين الداخل والخارج؛ وذلك لأن البيت في جوهره كتيمة أو وحدة معرفية أو معمارية أو جمالية، إنما يجمع في جوهره وتكوينه بين هذه الثنائية الخاصة بالداخل والخارج، الداخلي الأليف المؤلف الذي يتحول إلى داخلي غير أليف ولا مألوف، والخارجي غير المؤلف الذي قد يصبح تدريجياً - أو فجأة - مألوفاً، ولكنه قد لا يصبح أليفاً أيضاً، بل يظل هو الغريب الموجود في الداخل، وبدرجات عدة من الألفة والتآلف، ويتكوّنات تشتمل على الغزاة المستعمرين، وعلى الزائرين المغادرين أو المقيمين، وعلى أشباح الأفكار والذكريات والمشاعر التي تتاب المنازل أو البنيات المعرفية والوجدانية لأصحابها (40).

هكذا، فإنه مثلما قد تسكن الأشباح البيوت المهجورة أو المأهولة، فإنها قد تسكن أيضاً الفئات المعرفية والانفعالية، قد تسكن الأفكار والتصورات والانفعالات الوجدانية والأبيات الشعرية، وكل ما يبقى بعد غياب أصحابه الأصليين، الأوائل، أهلاً بهم، مثل منازل أحبة أبي الطيب المتبني التي أفقرت منهم، لكن سكانها، أصحابها، أحبة الشاعر،

لا يزالون يسكنون قلبه، لا تزال أشباحهم تروده وتربطه بهم، وهناك علاقة ما بين البيت الذي نسكنه، والبيت الذي يؤلفه شاعر كالمثبتي، حين يقول:

لَكَ يَا مَنَازِلَ فِي الْقُلُوبِ مَنَازِلُ

أَقْفَرْتَ أَنْتِ وَهَنْ مِنْكَ أَوَاهِلُ

وحيث إن الغرابة إنما ترجع في جوهرها إلى أن «الغريب قد أصبح يسكن داخل المؤلف»، وأنه لم يعد هناك يقين لدى المرء بخصوص كل ما يحدث له أو حوله، فإن هذا الغريب عندما يظهر داخل المجال الأليف والبيئي، وبالقدر الذي يهز عنده حالة الاستقرار واليقين، فإنه يكون مثيرا لمشاعر الخوف، وممثلا أيضا لعنصر مهدد منذر بالخطر. باختصار، الغرابة - كما يقول بعض النقاد. أمثال ديل فيلانو فيلاشيوني - أشبه بالهيكل العظمي الذي يظهر ويتحرك في غرفة خاصة يخلو فيها امرؤ إلى نفسه، إنها الشبح الذي ينتاب البيت، أو العقل، فيسكن الآخر داخل الذات. ووفقا لما جاء في بعض القواميس، وذكره فرويد أيضا، فإن «غير المؤلف» قد يكون هو المكان الذي تسكنه الأشباح.

تجاهل وتذكر مفاجئ

الجدير بالذكر هنا أنه بعد ذلك التجاهل الطويل لذلك المقال الذي ظهر في العام 1919، أصبح ينظر إليه على أنه أحد الأعمال المفككة لذاتها، بل المدمرة لذاتها أيضا، حيث تمت فيه المعادلة أو المساواة بين الغرابة في ذاتها والجوهر الخاص بالأدب. كما تم اعتبار الأدبية، أو جوهر الأدب، من خلاله أيضا، قوة مزعزعة، تهز الاستقرار، كان مقدرا لها أن تلحق الفشل بكل تلك المحاولات التحليلية النفسية الاختزالية لفهم الغرابة. ومنذ منتصف سبعينيات القرن العشرين وثمانينياته، وفي ضوء التأثيرات المهمة لكتابات هيلين سيكسوس، وسارة هوفمان، وليز مولر، وغيرهن، بدأ النقاد يرون في ذلك المقال الذي كتبه فرويد ليس مجرد نص كتب حول موضوع يتعلق ببعض الاهتمامات السيكلوجية، بقدر ما يمثل نوعا من الخيال الأدبي (كما قالت سيكسوس)، أو حتى «الرواية النظرية» (كما قالت هوفمان)، إضافة إلى كونه

أيضا سلاحا يمكن أن يفتح الباب أمام الدراسات الجمالية عامة، والنقدية والأدبية خاصة. إن هذا النص حول الغربة هو في ذاته نص غريب، إنه نص ينتهي به الأمر إلى أن يحاكي الموضوع الذي حاول أن يستكشفه، أو يفهمه، ويحيط به. لقد انتهى به الأمر وبصاحبه إلى أن يقعا تحت طائلة الغربة ذاتها، وهي غربة لا تزال تلقي بظلالها وثمارها على كثير من الدراسات الجمالية والأدبية، بل السياسية والاقتصادية والمعمارية والثقافية بشكل عام، كما عرضنا لذلك في كتابنا «الفن والغربة»⁽⁴¹⁾.

الغربة - لدى فرويد - ليست شيئا جديدا أو أجنبيا، لكنها شيء مألوف راسخ منذ القدم في العقل، قد غُرب أو أبعد، منذ وقت طويل، بفعل التربية، والحضارة، والأعراف الاجتماعية، والدين، وعمليات الكبت له على نحو خاص، لكنه يعود - مرة أخرى - إلى الحياة، يكرر حضوره وظهوره، ذلك الذي يكون غريبا على الرغم من اعتراف فرويد بأنه في بعض ميادين السرد التي يحدث فيها وقف أو تعليق مؤقت لحالة عدم التصديق (كما في الحكايات الخرافية مثلا، والفكاهة المرتجلة، وملحمة دانتي، وبعض أعمال شكسبير التراجيدية... إلخ) تكون هناك أشياء كثيرة ليست غريبة، لكنها ربما تكون كذلك غريبة، لو حدثت في الحياة الواقعية؛ وذلك لأن الأشياء تتغير لحظة أن يتظاهر الكاتب بأنه يتحرك في عالم الواقع المألوف، بحيث يكون تحركه هكذا غير مألوف؛ ومن ثم يقدم لنا السرد الخيالي فرصا كثيرة لخلق تلك الأحاسيس بالغربة، أو تكوينها، أكثر من الفرص الممكنة الخاصة بها في الحياة الواقعية⁽⁴²⁾.

ومن المهم هنا أن ننتبه إلى أن الجانب الخاص بالآلية، بالتكرار، وكذلك التكنيك، هو جوهر الغربة، إنه آلية، أي ميكانيزم خاص بالتركيبات الميكانيكية؛ وذلك وفقا لما يقوله بونتر، أن ما يواجهنا عندما ننظر إلى الأعماق، أعماق العمل الفني، أعماق المحيط في قصيدة «الملاح القديم» لكولريج مثلا، أيّا ما كان ما يبدو عليه ذلك العمق من تالأؤ خادع للوهلة الأولى، ليس هنا هو وفرة أو غزارة من الوحوش الآلية؛ بل سلسلة من الآلات تتدفق بنعومة تحت السطح، كما هي الحال في كثير من أعمال الخيال العلمي وقصص الرعب. وكما هي حال «السيبورغ» الكائن المهجن من إنسان وآلة، يلجأ الشاعر والفنان إلى المزج بين الميت والحي، مجموعة من الكلمات والصور والألوان

حول معنى الغرابة

والأشكال والنغمات يربط بينها، يبت فيها الحياة بالإيقاع والوزن والموسيقى، ومن ثم فالسيبورغ موجود في جوهر الفن، ربط بين إنسان وآلة، بين حي وميت. هنا يتخلق كائن جديد، غريب، وأقرب إلى طبيعة الأشباح⁽⁴³⁾.
في مقاله عن «الغرابة»، أشار فرويد - فيما يشبه الشكوى والتعجب - إلى أن علم الجمال لم يهتم كثيرا قبله، بهذه الجوانب غير السوية أو الشاذة أو المنحرفة، وكذلك الأمور الكريهة أو البغيضة أو المنفرة (أو المتنافرة) في الأعمال الفنية.
وقد كان فرويد - من جانبه - كأنه كان يشعر بمتعة خاصة وهو يقول ذلك، وكأنه أول من انتبه إلى هذا الأمر، وكأن موضوع الغريب لم يكن له أدنى تراث قبله، ومع ذلك فقد كان فرويد مضطرا إلى أن يذكر استثناء وحيدا في هذا الشأن، وقد ذكره على مضض، وفي نوع من الاستعلاء، وقد كان ذلك الاستثناء متعلقا بإرنست ينتش E. Jentsch، وهو عالم نفس ألماني ولد في العام 1867، وكانت له اهتمامات ثقافية وسيكولوجية متعددة ظهرت في أعمال كثيرة له لا نعرف عنها في العربية شيئا، ومنها - تمثيلا لا حصرا - دراسات حول الهستيريا، وحول الموسيقى والعصابية، وقد ظهرت هذه الدراسة الأخيرة بين عامي 1904 و1911، وأشار خلالها إلى أن هذه التأثيرات الغريبة في السلوك إنما تظهر على نحو خاص في الموسيقى، وقد ترجم ينتش كذلك بعض أعمال هافلوك إليس، ولومبروزو، إلى الألمانية، وكثيرا ما تشير الدراسات الخاصة بالغرابة إلى دراسته التي ظهرت في العام 1906 على أنها ذات أهمية ثانوية مقارنة بدراسة فرويد الشهيرة التي ظهرت في العام 1919، هذا مع أن كثيرا من الأفكار التي طرحها ينتش مبكرا قد ترددت أصداؤها لاحقا، صراحة أو ضمنا، في دراسة فرويد الشهيرة عن «الغرابة».

ووفقا لما قاله ينتش، فإن الإحساس بالغرابة هو شعور ينشأ عن خبرة معينة تتعلق بحالة من الالتباس أو عدم اليقين، أو عدم القدرة على الحسم أو التحديد، وهو تفسير اعتبره فرويد غير دقيق؛ ومن ثم فإنه قال إن غير المحدد أو الملتبس لا يمكن تحمله أو قبوله كتفسير نظري لحالة الغرابة، هذا مع أن هذه الفكرة ذاتها، قد ترددت أصداؤها مع غيرها في كتابات فرويد، إضافة إلى أفكار أخرى مهمة له⁽⁴⁴⁾.

وعلى الرغم من هذه الأفكار المهمة، فإن فرويد قال إنه غير مقتنع تماما بما قاله ينتش، لكنه اعتبر ما قدمه نقطة البداية له فقط؛ وذلك لأنه قد ذكره بكتاب آخر كان مهتمًا أكثر من غيره بخلق تأثيرات غرائبية لدى قارئه، وهو الألماني هوفمان E.T.A. Hoffmann الذي نجح في أن يجعل القارئ يتعجب ويدهش حول ما إذا كانت شخصية معينة شخصا حقيقياً أو دمية مخلقة تتحرك، وقد كان يفعل ذلك ببراعة فنية تجعل انتباه القارئ لا يتركز على نحو مباشر على حالة اللايقين هذه. وقد استخدم هوفمان تلك المناورة السيكلوجية بنجاح كبير في كتاباته الخيالية، كما أشار ينتش قبل فرويد أيضا.

في دراسته هذه عن «الغرابية»، كرس فرويد قسما كبيرا منها للحديث عن قصة «رجل الرمال» للكاتب الألماني هوفمان، وقد ركز على الشخصية المحورية فيها، وهي شخصية: ناثنيل، الشاعر، وعلاقاته بتجليات عدة من صورة الأب أو شخصيته كما ظهرت في شخصية الأب الفعلي لناثنيل، وظهرت أيضا في شخصية المحامي وصديق العائلة المسمى كوبوليوس، وصانع عدسات يسمى جيوسيببي كوبولا (والذي يبدو وكأنه ليس سوى كوبوليوس، ولكن تحت قناع آخر)، ثم أستاذ يسمى سبالانزاني. ويعد والد ناثنيل الفعلي، وكذلك سبالانزاني، من الشخصيات الطيبة الخيرة، أما كوبوليوس/كوبولا فهما من الشخصيات الشريرة، وقد كان ناثنيل في طفولته يشعر بالرعب من مجرد ذكر اسم كوبولا، فهو «رجل الرمال»، أو «المنوم» الذي يجيء في أثناء الليل ويذر الرمال في عيون الأطفال الذين يرفضون النوم، فتقتلع عيونهم من محاجرهم، ويحملها معه إلى أطفاله الذين يسكنون القمر كي يطعمها لهم، وقد كانت تلك مجرد حكاية، حكاية خرافية تحكيها الأمهات لأطفالهن حتى يخافوا ويستغرقوا في النوم، لكن خلال النوم، تتجسد تلك الصور المخيفة في أحلامهم وكوابيسهم، ثم تبقى معهم حتى يفاقتهم، وعبر مراحل أعمارهم التالية أيضا (45)، ولسوف نقدم ترجمة كاملة قمنا بها لهذه القصة في الفصل الثامن من هذا الكتاب، وكذلك بعض القراءات النقدية الحديثة لها ولدراسة فرويد حولها في الفصل التاسع منه.

والخلاصة أنه، في ضوء تعريف فرويد لها فإن الغرابة تتطوي على فئتين، أو أنها تأخذ شكلين هما:

1 - إما أنها تتصل بمراحل من التطور الثقافي للإنسان يفترض أنها انقضت ومضت (كما في حالة المعتقدات البدائية التي تستحضر وتؤكد مرة أخرى بسبب بعض الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، كما نلاحظ ذلك في أماكن كثيرة من العالم الآن من خلال ذلك التزايد في النزعات المحافظة والأصولية).

2 - وإما أنها تتصل بمراحل ماضية سابقة من نمو الفرد السيكولوجي، كما يحدث مثلاً عندما تحدث استثارة استعادة أو تذكر لبعض العقد الخاصة بمرحلة الطفولة بواسطة بعض المواقف الحالية، أو بعض الانطباعات الحسية، أو الإدراكية، فتُبعث حية من جديد لدينا.

وقد اهتم فرويد - إلى حد ما - بتلك الخبرات الغريبة التي تتعلق بالنوع الأول، المعتقدات البدائية التي يتم استحضارها، أو التي تحضر، وتظهر أمامنا، في وعينا، أو لاوعينا، والتي ترتبط - أكثر من غيرها - بعالم الروح، وعالم الأرواح، وبالقدر، والمصير، والموت، لكنه وجه اهتمامه الأكبر نحو ذلك النوع من المخاوف والخبرات الغريبة، كما أنه قام أيضاً بالربط بينها كذلك وبين الخوف الجماعي، الذي ينتمي إلى الماضي البعيد للإنسان⁽⁴⁶⁾.

عن التكرار

إحدى الظواهر المسؤولة عن تحول المؤلف والعادي إلى غير عادي وغريب، هي ذلك الحدوث المتكرر له، ذلك التكرار الذي يفرض نفسه على الذات مرة بعد أخرى، مثلاً: قد يمشي شخص في مدينة صغيرة ويجد نفسه، كأنه كان - ضد إرادته - يعود إلى الشارع الضيق نفسه الذي بدأ منه، الشارع الخالي من البشر، هنا قد يصاب ذلك الشخص الحالم بصدمة يسميها فرويد: الغرابة، وخاصة عندما يجد نفسه للمرة الثالثة - كما حدث

بالنسبة إلى فرويد - في الشارع نفسه، الذي حاول جاهدا أن يبتعد عنه. إنها تلك «الإرادة الأخرى» other will التي تحول الآليات الميكانيكية للمشي إلى شيء آخر، ليس بريئا، وليس ضد إرادة المرء أيضا؛ إنه نمط من الحدوث المتكرر لسلوك ما، أو شعور ما، أو حدث ما، يميل الفرد إلى تفسيره على أنه ذو معنى معين، على أنه يحمل دلالة غامضة أو سرية بالنسبة إليه. هكذا يمكن القول إن التكرار هو ذو طبيعة متناقضة؛ وذلك لأنه يعلو حياة المرء ذاتها، يوجد وراءها، يوجد فوقها، ليس جزءا أساسيا من طبيعتها؛ بل أشبه بالتجريد أو القاعدة العامة لها، قاعدة تقوم على أساس التكرار، بل التكرار الإجباري أيضا، ويظهر هذا في السلوكيات البيولوجية كتناول الطعام والتنفس والنوم وضربات القلب... إلخ، كما يظهر في سلوكيات كثيرة كالمشي والتفكير والانفعال والقلق ومشاهدة التلفزيون، وغيرها من الموضوعات ذات الطبيعة المتكررة الحدوث، إنها آلية وتكرارية قد ترتبط بما هو ضد الحياة، بالموت على وجه خاص، الموت الناتج من تحول حركة الحياة إلى ما يشبه حركة الآلة، تلك الحركة التي تتكرر وتتكرر من دون روح أو انفعال أو بهجة، ومن ثم فإنها - هنا - حركة الحياة، حركة تلك الحياة، التي تتحول - ذاتها - إلى حركة آلية قريبة من الموت، أو دالة عليه.

هكذا قد يكمن التناقض الكامن في التكرار في أنه يعلو فوق الحياة، يكون مصاحبا لها، ويعمل معها، لكنه يعمل ضدها أيضا، وإلى الدرجة التي قد يظهر لدينا عندها شعور غريب نتيجة لذلك التكرار، وهو شعور قد يكون دالا على حضور دافع آخر، دافع يكون موجودا وراء دافع المتعة أو الحياة، ألا وهو دافع الموت، وهكذا وصل الأمر بجاك لاكان إلى أن يقول إن «كل دافع في الحياة، هو بالفعل، دافع نحو الموت»، وكأنه يردد هنا مقولة شهيرة ذكرها فرويد ذات مرة، وهي: «إن هدف الحياة هو الموت»؛ وذلك لأن كل دافع إنما يجعل المرء ينهمك في التكرار حتى يحققه، كما أن كل دافع هو محاولة للذهاب إلى ما وراء مذهب اللذة، إلى ما وراء الشعور بالاستمتاع المصحوب بالمعاناة والألم، حيث الأقوال المتكررة لذة الكفاح، ومتعة الإرادة والمقاومة للرغبات والمغريات، حيث هناك سعي دائم إلى التخفف من هذا الألم والتحرر منه، ربما من خلال الموت ذاته⁽⁴⁷⁾.

ومثلما تكون هناك رغبة دائمة لدينا في كل ما هو مفتقد أو غائب أو غير متاح لدينا، أي ذلك البعيد، الآخر، فإنه قد تحقق هذه الرغبة أيضا على نحو متخيل من خلال الأدب أو الفن، أو على نحو واقعي، في الحياة، بأشكال مختلفة؛ ومن ثم فإن الصورة التي تظهر في موضع الفقد، موضع الموت، الصور الداعمة له، البديلة لما فقد أو من فقد، قد تكون ممتعة أو مريحة، لكنها قد تكون أيضا مثيرة للقلق أو الرعب أيضا، هكذا يكون القرين أو الظل أو الشبح، وكذلك الأحلام، هي البدائل لما نتمناه ونفتقده، ويكون غائبا بالنسبة إلينا ومفقودا.

هكذا ثمة بدائل تظهر، وصور تحل فجأة، لتذكرنا بأجزاء فقدناها من ذواتنا، أو أرواح آخرين نفكر فيهم دائما، ونحاول أن نستعيدهم من خلال الذاكرة أو الأحلام، وهكذا فإن الرغبة هنا تتعلق بالغائب، المفتقد، ذلك الجانب الذي ينقصنا، ومن أجل أن تستمر رغبتنا في السعي وراء ذلك الغائب، تظهر صور خاصة به، قريبة منه - على نحو مباشر - أو بعيدة عنه - على نحو غير مباشر - تظهر صور في موضع الفقد تدل على ذلك الفقد بوصفه حالة مستمرة متعلقة بالغياب، أو على وجوده كآخر مكتمل أيضا، لا ينقصه شيء، لكنه آخر غريب أيضا، مألوف وغير مألوف، هكذا يظهر القلق ويستمر، وقد يتحول إلى خوف أو رعب أيضا⁽⁴⁸⁾.

كذلك أعلى لاكان من قيمة الموضوع الذي يشغل الموضع الخاص بفقد متخيل قد ييسر عملية الوحدة مع آخر، أو وحدة موجودة في الآخر، وسيقول كذلك إن استعارة عودة الموتى، التي اعتبرها فرويد مصاحبة لكل جسد حي، هي الهامش الموجود وراء الحياة، والذي يؤكد ويضمن وجود الكائن الحي بوصفه - في حقيقته - «كائنا متكلمًا»، إنه ذلك الهامش نفسه الذي يوضع من خلاله الكائن الحي في موضع دال، الموضع الخاص بالجسد نفسه، موضعيته كذات متكلمة. إنها الآلية التي تختلس الذات من خلالها النظر، أو تنظر خلصة إلى ما يوجد خلف اللغة/ الحياة؛ ولذلك فإن عودة غير الحي أو المكبوت، هي عودة استرجاعية إلى مرحلة مفترضة موجودة على نحو سابق على اللغة، مرحلة «الواقعي»

لدى لاكان، التي هي مرحلة الغرائز، المرحلة التي تتوقف عندها اللغة التي نعرفها. إنها موضع اللاوجود المحدد، والتي تشير إلى وجود شيء ما يتعلق بالوظيفة الممكنة - أو المحتملة - للفن والأدب، ويتعلق بطرائقهما الخاصة في التعبير والتشكيل (49).

هكذا تكون اللغة ليست مجرد كلمات وتعبيرات وصور؛ بل لغة تعبر عن ذات متكلمة، لغة تعبر عما وراء اللغة باللغة، تعبر عن الصور والانفعالات والأفكار والغرائز التي داخل الذات المتكلمة، المتعلقة بمناطق الغياب والفقد فيها، بالغائب والميت، وكل غير المألوف، ما قبل اللغة بالانفعالات والصور والغرائز والمكبوت، بغير المؤلف الذي يعود من خلال اللغة والأدب والاستعارة والمجاز على نحو يبدو كأنه مؤلف.

خلاصة الفصل

على الرغم مما قاله فرويد من أن مصطلح «الغربة» مصطلح غير قابل للتحديد، أو التعريف الدقيق؛ وذلك لأن تحديده يجعله معروفاً، مؤلفاً، ومن ثم ليس غريباً، على الرغم من ذلك فإن هناك خصائص مهمة للغربة يشير إليها الباحثون في هذا المجال وأشرنا إليها سابقاً، ونلخصها فيما يلي:

1 - الغربة إحساس حياتي، وإحساس جمالي أيضاً، خبرة حياتية وخبرة إستراتيجية، تتعلق بالانفعال المترتب على وجود شيء غريب، مخيف أيضاً غير مؤلف، وقد تثير الرعدة والرعب، ويمكن أن يوجد في الأدب، وفي الفن، وفي غيرهما أيضاً.

2 - يتم الشعور بالغربة في المواقف التي تبدو كأنها جديدة، لكنها التي تعود بنا وتذكرنا - مع ذلك - بمواقف سابقة مألوقة، وهكذا تكون مواقف الغربة أشبه بالعودة والتكرار لمواقف أليفة قديمة، ربما تم كبتها أو نسيانها سابقاً.

3 - ترتبط الغربة كذلك بالتكرار، تكرار المواقف والمشاعر والأفكار، ويكون التكرار الملازم لمواقف الغربة لا إرادياً، في أغلب الأحوال.

4 - يكون الشعور بالغرابة أكثر احتمالا في المواقف المألوفة، والواقعية، حيث تكون القوة الحتمية القهرية المخيفة المحيطة بالوضع الواقعي أقوى، أما «خيال الغرابة» فهو خيال يحبط الرغبات، يدمرها، يعوق تدفقها ويقتلها؛ ومن ثم فإنه قد يجسد الغرابة بشكل يفوق تجسيداتنا في الحياة. ومثلما قال فرويد، فإن في الأدب يكون من الأيسر خلق التأثيرات الخاصة بالغرابة عندما نكون موجودين ضمن نطاق الواقع، وليس خارج حدوده، أي ليس في عالم ما وراء الطبيعة. والكائنات الخارقة.

5 - من الممكن إثارة الإحساس بالغرابة أيضا من خلال بعض الموضوعات، مثل: التماثيل الشمعية المجسدة لشخصيات بشرية، وكذلك الدمى التي كُونت على نحو بارع، والأوتوماتا أو المخلوقات الآلية المحاكية للكائنات الحية، وكذلك ما يتعلق بالأشباح والظلال والمرايا والأشباه والموميאות، وانعكاس الجثث... إلخ، ومع ذلك فإن معنى الغرابة في الأدب، وكما سنوضح ذلك خلال الفصل الثاني من هذا الكتاب، قد أصبح يتجاوز هذه المعاني الكلاسيكية له إلى حد بعيد.

6 - كثيرا ما تجسد الغرابة أيضا من خلال فكرة أو شخصية «القرين»، حيث هنا لدينا شخصيات يمكن اعتبارها متطابقة لأنها يشبه بعضها بعضا، ويتم ذلك من خلال توحد الذات مع شخص آخر. وتؤدي آلية الإسقاط دورا مهما هنا، حيث تحدث عمليات ازدواج وانقسام وتبادل وتعدد للذات. ثم هناك أيضا في الغرابة تلك العودة المتكررة للشيء ذاته، للخصائص ذاتها، أو سمات الشخصية ذاتها، للجرائم ذاتها، أو حتى للأسماء نفسها، ومن خلال توليدات متعددة. وقد ذكر فرويد أن الخلط بين الحي والميت ليس وحده كافيا لحدوث الغرابة؛ بل إن القلق الذي بينهما والمرتبط بالشك والالتباس واختلاط الحياة بالموت هو الذي يحدث ذلك الشعور بالغرابة (50).

كذلك ترتبط الغربة بفكرة الذات وتعددتها، وسلوكها، وقلقها، وافتقادها الألفة واليقين على المستوى الفردي، وعلى المستوى الجمعي أيضا. وثمة تجليات أخرى للغربة في الأدب يدور حولها الآن كثير من الدراسات والحلقات البحثية العلمية والمناقشات في مجالات الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية وغيرها، وقد عرضنا لها هذا الفصل من قبل، وسنعرض لها أيضا في فصول هذا الكتاب القادمة.



الغربة والأدب

الغربة هي، هكذا، طاقة ما، قوة ما تدفعنا إلى ما وراء الحدود الراسخة الواضحة، من كل نوع، ثم ينتهي بها الأمر إلى أن تتلبس روح كل مفسر كان - في بداية عمله - بعيدا عن الشكوك والظنون والمخاوف. وهكذا فإن فرويد - كما يشير ديفيد إليسون - واحد من صف طويل من القراء الذين حكم عليهم بأن يعيدوا الخطأ نفسه، بأن يحاولوا أن يسيطروا على، أو يتحكموا في، تلك الطبيعة الدلالية الغريبة الوافرة، أي في تلك الطبيعة المتعددة الدلالات المميزة للأدب. وهكذا أيضا فإن كل نقاد الأدب، وربما كتابه أيضا، هم أيضا أبناء تانتالوس، في الميثولوجيا الإغريقية، ذلك الذي حكم عليه بأن يظل في حالة عطش دائم، يرتفع الماء إلى شفثيه، فإذا ما حاول أن يرشف منه غيض الماء ونزل. وهم أيضا أبناء

«لم تتبع مظاهر الفزع والخوف في قصصي من ألمانيا، التي بدأ منها هذا النوع من القصص؛ بل من داخل روحي».

إدغار آلان بو (1)

سيزيف، ذلك الذي يدفع الصخرة إلى أعلى فإن وصل بها إلى القمة سقطت متدحرجة، ويكون عليه أن يعيد حملها ورفعها من جديد. وفي كل هذه الأعمال تكرار ما، وفيها كلها غربة ما، غربة الوجود والغياب، وجود الماء وغيابه، ووجود الصخرة عند القمة ثم غيابها عند السفح أو القاع، ووجود المعنى ثم غيابه في غابة غامضة من الدلالات والمعاني المتعددة المتشابكة الجذور والأغصان⁽²⁾، التي تظهر فيها الحقائق دائما كظلال، وأشباح، وبقايا، وحالات من الغياب، حيث الغربة ميدان الموت، والموت ميدان الغربة، والموت مادي ومعنوي؛ الغربة ميدان الموت الذي في الحياة، مكان شبحي، أو «لا مكان» يعبر الجانبان الجمالي والأخلاقي، من خلاله، أو عبره، الحدود الخاصة بالآخر، فيحطمان هذه الحدود، يثيران القلق والاضطراب فيها، يخلطانها معا، فلا تصبح هناك حدود فاصلة بين الجمالي والأخلاقي، وترتبط الأشباح والأشياء والظلال، وكذلك الأفتنة بالموت، موت المشاعر والأفكار والذكريات، الموت المادي والمجازي. وقد اكتشف الأدب والفن داخل تلك المنطقة الغريبة - لكنها المألوفة أيضا - الخاصة بالغربة على نحو خاص.

هكذا وجدنا أنه لدى أدباء أمثال بروسست وكافكا مثلا، لا يمكن عزل حركة السرد نفسها عن تلك الأصداء والترددات والانعكاسات الغريبة الحاضرة بقوة داخل الدال الخاص بنصوصهم؛ وذلك لأن القدرة على الكشف، ورفع الغطاء عن ذلك الاحتمال الشيطاني الكامن داخل الدال، إنما تعني التحرير للغة الأدبية، وكذلك الإطلاق لطاقة فياضة هائلة غير محدودة بداخلها. ولدى جوزيف كونراد وأندريه جيد، كانت الغربة كامنة أسفل سطح الأشياء والأحداث، وقادرة كذلك على هز الاستقرار، أو الاتزان الخاص بذلك التعارض البسيط بين البيت (إنجلترا وفرنسا مثلا) والآخر الغريب (جنوب أفريقيا والكونغو مثلا). وهكذا تم إدراك الغربة بالنسبة إلى هذين الكاتبين على أنها غير المألوف، المجهول، الغامض الغريب («عن» البيت)، وليس الغريبي («في» البيت) فقط. هكذا تدخل الغربة وتتعلق ليس فقط بالذات، بل أيضا - وعلى نحو خاص - بعلاقة الذات بكل ما هو «آخر»⁽³⁾. لدى فرجينيا وولف كانت الغربة، وفي عالمها المتخيل، مرادفة لغير الشخصي، حيث يوجد «غير الأليف»، غير البيتي، وغير الحميم في تلك

الغربة والأدب

التمييزات الغامضة غير المحددة، في نوع من العلامة الخاصة بالسرد، التي تذهب إلى كل الاتجاهات المناقضة للتظير المنطقي والمتعارضة معه في ذاته. هكذا تفتح النصوص الحداثيّة نفسها أمام «الآخريّة» otherness الجوهرية الخاصة بالغربة، وهي «آخريّة» تجيء على نحو سابق «وجوديا» على تلك التعارضات الثنائية الكلاسيكية الخاصة بالذات والآخر، والبيت والغريب والطبيعة والتقنية.. إلخ⁽⁴⁾.

لدى الكاتب المصري صنع الله إبراهيم، وخصوصا في روايات مهمة له، مثل «تلك الرائحة»، و«شرف»، و«اللجنة»، تكمن الغربة في ذلك التكرار، في العدم، وفي الموت المحيط بكل شيء كان ينبغي أن يكون حيا، ومن ثم فإن الموت لديه موت الروح قبل أن يكون موتا للجسد. وهناك تجليات أخرى للغربة نجدها لدى كتاب عرب كثيرين، وهو ما قد يحتاج منا إلى أن نفرّد لهم كتابا آخر حول الغربة في أدبهم يهتم باستكشاف الأبعاد المتنوعة لها في أعمالهم.

في قصة الكاتب التشيكي فرانز كافكا الشهيرة «التحول» أو «المسخ»، يستيقظ بائع متجول - هو غريغور سامسا - ليجد نفسه وقد تحول إلى حشرة كريهة تعافها النفس، وقد ظل صوت غريغور سامسا وهويته في البداية كما كانا عليه قبل التحول، لكنه تدريجيا يستسلم لشكله الجديد وقد أصابه الرعب بسبب نهمه الشديد لأكل الفضلات المقرزة التي كان جسده الجديد يحتاج إليها كحشرة، وقد قاسى غريغور الويلات بسبب ذلك التحول العميق لهويته الأصلية كرجل عادي - إلى حد ما - وأناني، وكحشرة، وظل يحتفظ بذكرياته كإنسان، لكنه تطور فأصبح أكثر نبلا وإيثارية على نحو لم يعرفه من قبل عندما كان إنسانا.. وبسبب كراهيته لنفسه، وتحطم قلوب أسرته، امتنع عن تناول الطعام حتى الاقتراب من الموت، وعندما شارف على الموت بدأ يهتم كثيرا بالموسيقى ويتأثر بها، كما لو كان يكمن فيها سر تحول هويته الخاص، وفي لحظة الذروة من القصة زحف إلى غرفة أمه التي كانت تعزف على آلة الكمان، واقفا في صراع بين رغبته في الاستماع إلى الموسيقى، ومحاولته ألا يحدث الاشمئزاز في نفوس أسرته بسبب مظهره الغريب هذا. لقد تحول نحو الموسيقى كما لو كانت هي الطعام الحقيقي

الذي كان يحتاج إليه، والذي كان يفتقر إليه في حياته السابقة على هذا التحول، الطعام الذي قد يساعده على إعادة وحدة الإنسان بالعالم الطبيعي الذي فصلته الآلة عنه، وحولته إلى مسخ يقتات على النفائات (5).

وفي رواية «المحاكمة» أو «القضية» للكاتب فرانز كافكا أيضاً، يُتهم «جوزيف. ك.» بجريمة غامضة لا يعرفها، ويعرف أن هناك محاكمة ظاهرية مزعومة، وتأجيلات غير محددة لمحاكمته، وكذلك براءة متوقعة له غير محددة أيضاً، تتسم بالمرآغة اللانهائية. هكذا ينقسم العالم لديه إلى قسمين: أحدهما زائف ظاهري مزعوم، والآخر محدد دقيق واضح المعالم، ويعكس هذا الانقسام تلك الاحتمالات المظلمة الخاصة بالطبيعة الإنسانية، حيث هنا العالم مستعمرة للعقاب، والعدالة نوع من القسوة المرعبة، آلة مفككة مدمرة لا تعمل بشكل غير متحكم فيه، ونحن نتجذب نحو القانون، ونقترب منه، لكننا نقف على أبوابه في خوف. وعالم كافكا - عامة - هو عالم غريب ومخيف (6). تجسد هاتان القصتان الاتجاهين الرئيسيين الخاصين بالغربة في الأدب، وهما:

1 - غربة غير المؤلف: كما في حالات التحول والازدواج والمسخ والنسخ (وكما في تحول إنسان إلى حشرة في قصة كافكا السابقة).

2 - غربة المؤلف: هنا لا يوجد تحول أو مسخ أو نسخ؛ بل تكرار وعبث وفوضى واختلال في الشعور بالواقع والذات (كما في رواية «المحاكمة» أو «القضية» مثلاً).

للغربة سادتها من الكتاب، ومنهم هوفمان ولوفكرافت، ودستوفسكي، وكافكا وغيرهم. لكن أبرز هؤلاء السادة ربما هو الكاتب الأمريكي إدغار آلان بو (1809 - 1849).

سيد الغربة

في بداية قصة «القط الأسود»، للكاتب الأمريكي إدغار آلان بو يقول الراوي في إشارة لافتة إلى جوهر الغربة في القصة التي سيسردها: «لست أتوقع منكم، بل لست أطلب أن تصدقوا الوقائع التي أسطرها هنا لقصة هي

أغرب القصص، وإن كانت في الوقت نفسه مألوفة للغاية. لن تصدقوا ذلك: لأن حواسي ترفض أن تصدق ما شهدته ولمسته. غير أنني لست مجنوناً، ومن المؤكد أنني لا أحلم. وإن كنت ملاقياً حتفي غداً فلا بد لي من أن أزيح هذا العبء عن روحي» (7).

هكذا يبدأ «بو» قصته بتمهيد نقدي يكاد يلخص جوهر الغربة في الأدب، فهو لا يتوقع من القراء أن يصدقوا الوقائع التي سيسردها، لأنها من «أغرب القصص» لكنها أيضاً، وعلى الرغم من ذلك «مألوفة للغاية»، وأنه وعلى الرغم أيضاً من أن حواسه ترفض أن تصدق ما شهدته أو لمسته «فإنه ليس مجنوناً» ولا يحلم ويريد أن يتخلص من هذا العبء الخاص بتلك الأحداث الغريبة، وهو العبء الذي يثقل روحه، ويرزح تحتها، بالحكي، بالكتابة، بالأدب، بالإبداع.

ثم يستمر الراوي متحدثاً عن جوهر الغربة في قصته، وأنه يريد أن يروي - بدقة وبلا تعليق - سلسلة من الوقائع العادية جداً، «لكنها الوقائع التي عصفت بي أهوالها»، وما بين الوقائع العادية والأهوال العاصفة يستمر السارد في رواية حكايته التي يقول عنها إنه لا يجد فيها غير الرعب الذي قد يبدو للآخرين غيره نوعاً من الخيال الغرائبي المعقد.

في «القط الأسود» هناك روح هائمة أيضاً، روح القط، وروح الراوي، الراوي الهائم على وجهه خارج بيته، والذي يعود إليه ليلاً دوماً ليجد القط يحاول تجنبه، هنا رجل شبه معزول عن الكائنات البشرية الأخرى، رجل يحيط نفسه بالحيوانات، يراها وسيلته إلى إقامة علاقات مع العالم الخارجي، لكنها علاقات تتم على أسس محدودة ومحددة، أسس لا تتضمن الحوار أو التفاعل، وحتى عندما يختار زوجه، يختارها بسيطة وساذجة، ولا تعارضه أبداً، أو تتحداه، ولكن - كما في قصص بو دائماً المعبرة عن هذا الحرمان الحسي والعاطفي والاجتماعي الغريب - فإن العقل الذي تهدده دوماً هذه العوامل من الجوع والولع العاطفي والاجتماعي، والذي يحاول أن يبعد نفسه عن مصادره ظاهرياً، غالباً ما يعبر لإرادياً، ومن خلال التذكر والاعتراف، عن حاجته إلى الحب والتعبير عن الذات والحيوية من خلال هلاوس وتحريفات غريبة في إدراكه للواقع، وفي الوعي الخاص به،

كأن ينسب، مثلاً، صفات السحر والساحرات إلى القط الأسود، أو أن يرى أشباها وأقرانا، أو يرى تجسيدات وتقمصات لشخصيات بعد موتها، كما في قصة «ليجيا» مثلاً، أو غير ذلك من الكائنات الطيفية والشبحية الهائمة، أو يصاب بالجنون. وما الهلاوس والخيالات والصور والأوهام إلا تجسيدات للروح الهائمة، تجسيدات للحالة الطيفية الخاصة التي تدركها الذات عندما يضطرب وعيها، وتضطرب علاقاتها مع الواقع، ومع الآخرين، ومع نفسها أيضاً. وهكذا فإن الغربة هنا هي نوع من الفوضى التي تتسلل تدريجياً داخل نظام نفسي ما حتى تتقلب عليه، قد تحدث نتيجة الشعور بالذنب أو الاكتئاب أو الروح العدمية أو الشعور بالعزلة أو اللاجدوى أو الاغتراب، تتسلل تدريجياً إلى نظام العقل والوجدان، وتحوله إلى حالة نقيضة له، حالة من اللاعقل، من الجنون أو الاضطراب الجامح في الوجدان والسلوك، حالة من الجنون أو الرغبة الجامحة في القتل وتجاوز كل ما يدل على النظام، والتكرار، والنمطية، ثم محاولة لاستعادة ذلك النظام من خلال التذكر والاعتراف والرغبة، يريد من خلالها أن يتواصل مع الآخرين، ولو في شكل عقاب له، لكن هذا التذكر - كما أشرنا - لا يكون للتفاصيل الحميمة والحيوية؛ بل للإطار العام، للحركة، للتتابع في الأحداث، للنمطية، للثبات؛ ومن ثم للآلية، هنا تقع الشخصيات مرة أخرى فريسة للاضطراب والجنون، وربما الموت.

روح الانحراف

في قصة «القط الأسود» أيضاً حديث عن المزاج المختل الذي يتبدى في غضب الراوي الجامح خلال عودته مترنحاً ليلاً نتيجة للشراب المسكر الذي كان يتناوله في البلدة على نحو متكرر، حين خيل إليه أن القط يتجنب حضوره، تملكه - كما قال - غضب الأبالسة، فاقتلع إحدى عيني القط من محجرها، ثم انتابه في الصباح شعور هو مزيج من الرعب والندم بسبب الجريمة التي ارتكبها، ثم إنه يتحدث عن «روح الانحراف»، الذي هو لديه واحد من النوازع البدئية في القلب البشري، واحد من الملكات أو المشاعر الأصلية التي توجه السلوك. إنها الروح التي تدفع صاحبها إلى ترك القانون،

وإلى السقوط النهائي، وهي كذلك «رغبة النفس الدفينة لمشاكسة ذاتها، لتحطيم طبيعتها ذاتها، لاقتراف الإثم لوجه الإثم، هذه الرغبة التي لا يسبر غورها هي التي حرصتني على مواصلة الأذى ضد الحيوان الأعزل، وأخيرا الإجهاز عليه»، ثم يتحدث عن كيف شنقه «والدموع تتدفق من عيني، وفي قلبي تضطرم مشاعر الندم»، وتتكرر مشاعر الإيذاء والكراهية لقط آخر يحضر، وتتكرر عملية فقدان القط لعينه، يزداد إقبال القط على صاحبه وتمسحه به، وتزداد كراهية هذا الصاحب له، ومعها تزداد رغبته في قتله حتى ينجزها في النهاية، حتى أنه يرى في البقعة البيضاء على صدره ويتوهم ويتخيل شكل المشنقة (8).

هكذا لم يكن هذا الرعب الذي يشعر به خوفاً من شر مادي مجسد . «مع ذلك أحرار كيف أحدهم بغير ذلك»، وقد اضطر إلى الاعتراف بأن ذلك الرعب والهلع اللذين أوقعهما في نفس هذا الحيوان ازدادا حدة بسبب من وهم لا يقبله العقل . وقد تمثل ذلك الوهم في تخيل شكل المشنقة في تلك البقعة البيضاء من الشعر في صدر ذلك القط الأسود المقلوع العين، هكذا ارتبط شكل هذا الحيوان في عقله بالعذاب والجرائم والموت، وفي نومه بالكوابيس المفزعة . ما الذي يجعل الإنسان يصاب بكل هذه الكراهية الغريبة تجاه حيوان أليف هو القط؟ ما الذي يجعله يقتل زوجته لأنها حاولت الدفاع عن القط عندما هم بقتله؟ لقد دفن الراوي زوجته في جدار قبر منزله، دفن القط معها حيا دون أن يدري، لكن القط، المدفون حيا، الذي ظن أنه قد تخلص منه، يعود من داخل الجدار، وبينما كان ذلك المجرم يدق عليه بعصاه، محاولا إقناع الشرطة ببراءته، يعود القط، وتعود معه كل تلك الجرائم المخبوءة التي ظن صاحبها أنها اختفت .

وفي قصة عنوانها «القلب الواشي» (كما في ترجمة طاهر البربري) أو «القلب الذي كشف السر» (كما في ترجمة خالدة سعيد) يقع رجل تحت وطأة فكرة مهيمنة على عقله تدفعه نحو قتل رجل آخر لأنه يكره لون عينه الزرقاء، فهذه العين تؤرقه وتصيبه بالجنون وتدفعه فعلا في النهاية إلى قتل ذلك الرجل البائس التعيس . هكذا يقول ذلك القاتل (كما في ترجمة طاهر البربري): «من المستحيل أن أقول كيف داخلني الفكرة الأولى لأول مرة، لكني

مع ذلك متيقن أنها اقتصصتي ليل نهار. لم يكن هناك هدف. لم تكن هناك عاطفة. أحببت الرجل العجوز فهو لم يخطئني مرة ولم يداهمني بالتوبيخ أبدا. لم تكن لدى رغبة في ذمبه. أعتقد أنه. الذم. كان عينه، كان هكذا، كانت إحدى عينيه تشبه عين النسر. عين زرقاء شاحبة يعترها غشاء رقيق. ففي كل حين تقع عليّ أشعر بهروب دمي، وهكذا بالتدريج - تدريجيا جدا - عزمت على أن آخذ حياة الرجل؛ وبهذا أخلص نفسي من تلك العين للأبد» ويستمر الأمر هكذا، حتى يقتله لكنه لا يستطيع أن يتخلص أبدا من تأثيره، من عينه، ولا من جريمته، فذكراه وصورته وصوت قلبه، وساعته، تظل تعود إليه وتراوده حتى يعترف بجريمته⁽⁹⁾.

ومعظم شخصيات بو، ومعظم الساردين فيها، موجودة. هكذا. بنصف وعي، كما لو كانت في حالة حلم أو غياب مؤقت عن الوعي، موجودة في حالة ما، توجد بين اليقظة والنوم، عند عتبة الوعي، عند تلك الحدود المميزة لوعي الغربة، عند تخوم الوعي البينية الموجودة بين الغياب والحضور، غياب إنسان أو حيوان بموته، وحضوره كفكرة أو انفعال أو أثر أو شبح، نجد هذا في قصص كثيرة لإدغار آلان بو، مثل «الموعد»، و«ليجيا»، و«موريل»، و«برنيس»، و«سقوط بيت أشر»، و«القط الأسود»، و«القلب الذي كشف السر»، وغيرها. وهنا الشخصيات لديها فهم ضعيف لمعتقداتها، وأهدافها، ومظاهر قوتها أو ضعفها، وهي أمور نجدها أيضا في قصص ناثانيل هوثورن قبله خلال القرن التاسع عشر، حيث عودة المكبوت، وظهور الخفي، بعد أن ظن أنه نُسِي أو اختفي، هنا الشخصيات - كما قلنا - في حالة نصف وعي أو شبه وعي، هنا الراوي متشكك، يرفض أن يقبل الحقيقة، وهنا كذلك الاختلاط بين الصور والأخيلة وتدفعها مع التأثيرات المصاحبة لها، التي تنمو تدريجيا وتتحول «كروماتيا» أو لونيا من الشكل البسيط الواهن إلى الشكل الجليل والمخيف والغريب.

وفقا لما تقوله سبيل فولتش برنبرغ أيضا في دراستها المهمة حول «منطق الغربة لدى بو»، هناك ثلاثة مكونات للغربة في أعماله، هي:
أولا: تشيؤ الإنسان أو نزع الإنسانية عنه Dehumanization، وهو أمر يرتبط بالآلية. ثانيا: جنون العظمة Megalomania.

أما المكون الثالث الذي يتردد في أعمال «بو» الرائعة فهو بارانويا الاضطهاد أو الارتياب Paranoia، وهو مكون يتفاعل مع المكونين السابقين على نحو شديد الثراء، ويتجلى في أعمال قصصية وشعرية كثيرة لدى «بو»، وحيث يؤدي التعبير المتكرر عن هذه المكونات - معا - إلى إحداث تأثيرات خاصة متعلقة بالرعب، وقد حدد بو ذلك كله بوصفه «الموضوع الأساسي المتكرر المميز لسرده الخيالي، وإنه مع هذا الرعب الناتج ينمو أيضا وعي الشخصيات بجرائمها ضد الإنسانية البسيطة» (10).

وترى «سبيل برنبرغ» أنه حتى يومنا هذا يظل «بو» سيد الغربة، في السرد القصصي والشعر، وأن هذه الغربة في إبداع بو هي التي أرهصت ومهدت الطريق لانشغال الفن والأدب الحديثين بالجنون واختلال النفس البشرية والفشل، وكذلك اغتراب هذه النفس وبعدها عن الصحة والجمال. لقد كان بو هو الذي قام بالتجسيد أو التشكيل الإبداعي للغربة بوصفها خبرة إنسانية مهيمنة، والموضوع الرئيسي للأدب والفن، وبوصفها - أيضا - الدافع المتجه عكسيا، بعيدا عن الغربة، نحو الحقيقة، والألفة، والإنسانية البسيطة، وليسست المركبة أو المعقدة أو غير السوية. لقد قام بو من خلال فهمه لذلك كله، ومعايشته له، وتجسيده في أعماله، بخلق عالم جديد لنفسه وللإنسان، عالم جديد للفن والحياة (11).

لكن هل «بو» هو سيد الغربة في الأدب فعلا؟ هذا أمر قد لا يتفق حوله النقاد، فبعضهم يقول إنه «هوفمان»، هوفمان السابق على بو، وبعضهم يقول إنه دستوفسكي، وبعضهم يقول إنه كافكا. فمن سيد الغربة الفعلي؟ هناك - في رأينا - سادة كثيرون للغربة. ليس هناك من سيد واحد لها في الأدب، هناك فقط رواد ومبشرون قد مهدوا لاستكشاف روح الغربة في الأدب وروح الازدواج والانحراف ورعب الروح في المجتمعات الحديثة والمدن المعاصرة.

رعب الروح

لقد كان من أهداف بو من وراء كتابته للشعر والقصة - كما قال في «فلسفة التأليف» - أن يفرق القارئ بتأثيرات، ربما قصد منها أن يظل هو نفسه مصابا بها، ربما أراد أن يتخلص منها ويسقطها في أعماله،

ولكن مع استمراره في الكتابة حول «رعب الروح»؛ ذلك الذي يشعر به مجرم مشوش الذهن، عزز «بو» بعض المخاطر الخاصة به شخصيا، تلك المخاطر الخاصة بالتوحد مع شخصياته، وهي الشخصيات التي حاول - على نحو متكرر - أن يصف أو يصور ويستخلص من داخلها ذلك الدمار المؤكد، الذي لا يمكن محوه، والذي توقعه تلك الشخصيات على نفسها في شكل هذات خاصة بالاضطهاد⁽¹²⁾. هكذا كانت حالات الانحراف والفساد وسوء الطبع، التي يقوم بها السارد أو القاتل وهو يذكر اعترافاته - على الأقل من أجل أن يفسر تلك النوبات المتكررة من الانحرافات أو سوء السلوك - هي محاولات متكررة أيضا لتدمير هذه الذات، إنها تعبيرات متكررة عن غريزة الموت، غريزة تدمير الذات والآخر التي تحدث عنها فرويد وربطها بالإحساس بالغرابية، تلك الغرابية التي تمتد بجذورها في كل ما هو مقبض ومَرَضِي وغترابي، وقد كان بو عبقريا في إثارة هاتين الحالتين الخاصتين: أي الوجود المقبض الكئيب والوجود المغترب الغريب أيضا⁽¹³⁾.

ربما كان بو، بوصفه سيد الغرابية - كما يقول بعض النقاد - قد ساعد على توجيه الانتباه إلى أعماق اللاشعور الجحيمية، وربما كان أحد المستفيدين منه هو فرويد ذاته، ذلك الذي كتب المقال الذي يحدد الخصائص الأساسية التي يمكن أن نجدها لدى بو، ونقصد بذلك مقال الغرابية «1919»، حيث أشار فيه إلى تلك الأنواع من الخوف التي تشير إلى الرعب الزاحف أو المتصاعد، وكذلك إلى تلك العناصر الغريبة التي تكون موجودة مرة في الفن والأدب، ومرة في الحياة، ومرة في الاثنين معا، والتي تعمل على ظهور أحاسيس الغرابية: تلك الأحداث المخيفة والمصادفات التي يبدو أنها تعكس هندسة أو نظاما شيطانيا شريرا، وكذلك الكائنات ما وراء الطبيعية (الأشباح والأرواح)، التي يبدو أن مقاصدها - كما تبدو من تأثيراتها - موجهة نحو التهديد والتهويم والسكن والإيذاء، ثم هناك تلك الشخصيات والأشكال الشمعية، الدمى الصناعية والكائنات الآلية المخلقة أيضا، ونوبات الصرع وتجليات الجنون أيضا.

وإنه عندما ترى هذه العناصر وتتم معاشتها في الحياة اليومية، أو في الأدب، فإنها توضع في «الموضع الخاص بالواقع الطبيعي»، أي ذلك الواقع الذي لا تنتمي فيه إلى عالم خيالي أو متخيل؛ بل إلى عالم طبيعي، عالم واقعي، لكنه «واقعي» غريب. كما أن هذه العناصر الغريبة تعمل على استثارة مشاعر خاصة بالغربة، ونحن نأخذها بجدية، وهي تستثير أعصابنا وتجعلنا عرضة لأن نفقد رباطة جأشنا؛ لأنها تذكرنا بذلك الدافع الداخلي الغلاب أو القهري الموجه نحو التكرار الموجود في قلب وجودنا، أي جوهرنا الآلي الميكانيكي الخاص، وكذلك ذلك الاحتمال الموجود بداخلنا لأن نفقد تكاملنا الخاص أيضا، وإضافة إلى ذلك، فإن فرويد قد فسر الغربة من خلال ربطها بالرعب الخاص، وذلك من خلال تفعيل أو إثارة الرغبات المحرمة بداخلنا على نحو معبر عنه صراحة في الفن والأدب.

وقد كان «بو» مولعا كذلك بالآلة والحركات، ولعل أكثر التجليات الدالة على ولع بو بالآلة شخصياته، تلك التي تعيش مثل آلات حية أو ميتة، أو آلات نصف حية ونصف ميتة، وتمثل الآلات الحية والميتة (البشر والآلات المخلقة) هاتين الحالتين الغريبتين من التجسيد للذات المتعاضمة والذات المضطهدة البارائوية في أكثر أشكالها تطرفا، هكذا نجد أن شخصيات مثل «ليجيا» و«موريللا» يمكنهما أن يبعثا نفسيهما أحياء من جديد، يعودان بعد الموت، ويستمران، على نحو بعيد الاحتمال، غير قابل للتصديق في الوجود. أما «ويلسون» فلديه قوى عقلية غير عادية تجعله يقف بديلا بارزا للشخصيات المضادة للحالة البطولية Anti - heroic، فهو أشبه بآلة ميتة، روح هائمة هشة سهلة الانكسار تشبه الإنسان الآلي المفكك الأجزاء، وهناك سمة مشتركة بين هذين النمطين المتعارضين من الشخصيات، ألا وهي البلادة الانفعالية، أو التبلد الانفعالي. هنا قصص يهوم فيها أبطال مخبولون مشوشون لحكايات غروتسكية grotesque، تكون قدراتهم على فهم ذواتهم في عالمهم محدودة، أو تكون حتى في أحسن حالاتها، مقيدة، مضطربة، ويكون المدى الخاص بالانفعالات هنا متعلقا بتلك المخاوف التي تمتد من الرهبة أو الخشية المعتدلة حتى الهلع Panic، ولعل التشابهات بين هذه الشخصيات القابلة للتصديق والآلات الحية والميتة تجعلنا نقترح أنها كلها كانت تعبيرا عن الذوات الأخرى لـ «بو» نفسه (14).

قوة الأدب وتأثيره

يملك كاتب القصص - كما يقول فرويد - قوة موجهة خاصة يسيطر بها علينا، وهو يمتلكها من خلال تلك الوسائل الانفعالية التي يستطيع أن يدخلنا من خلالها إلى عالمه، «إنه يستطيع أن يوجه تيار مشاعرنا، فيجعلها تتجمد في اتجاه معين، وتتدفق في اتجاه آخر. كما أنه يمكنه أن يحقق تشكيلة متنوعة من التأثيرات من خلال استخدامه مادة الكتابة نفسها. إن هذا كله ليس جديدا، كما أنه أصبح غير قابل للشك، وقد وضعه أساتذة علم الجمال في حساباتهم منذ وقت طويل» (15).

وهكذا فإنه، ووفقا لما يقوله فرويد أيضا: «يملك سارد القصص، تلك الحرية الإبداعية التي لا يمتلكها كثيرون في الحياة العادية: إنه يملك حرية الخيال، كما أنه يملك بعض الطاقة الإحيائية، أي تلك الطاقة التي تجعله يضيف الحياة على بعض من الأشياء والكائنات التي تفتقر إلى الحياة، هنا يكون القارئ مضطرا إلى أن يعلق حكمه المنطقي على الأشياء، أو يوقفه». كما أن هذا القارئ يترك أمره أيضا للكاتب لأن يوجهه كيفما شاء، هنا يصبح القارئ سلبيا، والكاتب إيجابيا، لكن في سلبية القارئ نوعا من الإيجابية، وفي إيجابية الكاتب نوعا من السلبية، إن القارئ يستسلم - هنا - لخيال الكاتب بإرادته، يتركه يوجهه، لكنه يتفاعل معه أيضا، كما أنه يحرك هذا التوجيه له بطريقته الخاصة أيضا، إنه يقرأ عمله بطريقته الخاصة، يفسره بطريقته الخاصة، أما الكاتب فقد يكون خاضعا أيضا لأفكاره، وأحلامه، وخیالاته، توجهه كيفما شاءت، كما أشار إلى ذلك كتاب كثيرون (16).

وقد مال كثير من النقاد إلى اعتبار مقال فرويد عن الغربة نوعا من الأدب، وإلى اعتبار الغربة نفسها، بكل ما تشتمل عليه من رصد وتمثيل وتجسيد للشك والازدواج والالتباس، جوهر الأدب، هكذا مال باحثون ونقاد أمثال نيل هيرتز Neil Hertz، وهارولد بلوم Harold H. Bloom مثالا إلى اعتبار الغربة البديل أو الشبيه المعاصر لموضوع الجليل الذي كان موجودا في القرون الماضية، إنه «الجليل» الخاص بعصرنا كما قال بلوم وكما أشرنا سابقا، وإنه مثلما قد يكون من المستحيل فهم جوهر المدرسة الرومانتيكية في الفن والأدب من دون فهم فكرة الجليل، فكذلك

قد يصعب أو يستحيل فهم جوهر الحادثة وما بعد الحادثة من دون أن نفهم معنى الغربة وتشكيلاتها المتنوعة في الأدب والفن. هكذا فإن قراءة مقال فرويد هنا لن تكون نوعاً من التدريب أو الممران لفهم الأدب؛ بل محاولة حذرة محفوفة بالمخاطر لفهم جوهر الأدب الحديث، وفهم طبيعته الغريبة الملازمة له أيضاً (17).

هناك أبعاد كثيرة للغربة في الأدب، وهي أبعاد يربطها النقاد الآن بأحداث الحياة كلها، وبأشكال عدة من التفاعلات البشرية والسلوك الإنساني، وهي أبعاد تتجاوز في مداها تلك التيمات التي اقترحها ينتش، وبعده فرويد، وغيرهما، للغربة. ونبدأ أولاً بالإشارة إلى أبعاد الغربة الأدبية والفنية كما اقترحها ينتش وفرويد وغيرهما، ثم نستكمل حديثنا بالإشارة إلى أبعاد أخرى يتحدث عنها النقاد الآن بشكل كثيف.

الأبعاد العامة للغربة في الأدب (غربة غير المؤلف) والقيمات الأساسية

للغربة في الأدب، في ضوء تحديد فرويد - وقبله ينتش - لها، هي:

1 - القلق من فقدان شيء أو شخص عزيز وحيوي؛

ويتجلى ذلك في الارتباط الوثيق بين الغربة والخوف من

الموت أو الخوف من فقدان لأحد أعضاء الجسم مثلاً.

2 - ظاهرة القرين وارتباطها بالخوف؛ ويتمثل ذلك في

حالات تفكك الذات وانقسامها وتعددتها، أفكار الظل والمرايا

وغيرها (وقد خصصنا لها الفصل السادس من هذا الكتاب).

3 - الإحيائية: من حيث تحول الميت إلى حي، وبالعكس،

تحول الحي إلى ميت، والجمع بين الحياة والموت في حالة

واحدة، كما في حالة الدمى مثلاً.

هكذا ترتبط الغربة هنا بالآلية والتكرار والدمى، وجثث الموتى، وكذلك

بالكائنات الحية، وخاصة البشرية منها، من حيث إمكان أن تجمع بين الحي

والميت. وهكذا تكون الدمى في جوهرها ميتة؛ لأنها جماد لا ينطق ولا

يتحرك، ولكن من خلال حيل فنية خاصة يمكن جعلها تتحرك، وعندما

تكون هذه الدمى في شكل إنساني يكون إمكان إثارتها للخوف أكبر، وتجسد

الدمى وصورها، ذلك التناقض الوجداني بين البشري والآلي، الحي والميت،

الجمال والقلق المرتبط بغياب الحياة داخل الجمال، وترتبط الدمى بالغربة أيضا لأنها تقع بين الحي وغير الحي، الجامد والمتحرك؛ ومن ثم فإنها تكون موجودة في منطقة الغموض واللاتحديد، وعلى الحدود؛ وتكون قادرة أيضا على إثارة مشاعر الغربة، كما حدث بالنسبة إلى أوليمبيا في قصة هوفمان الشهيرة: رجل الرمال. كما تجسد الدمى والكائنات الآلية المخلقة الأخرى أيضا تلك الطبيعة المزدوجة للأحداث والغموض الملازم للعلاقات بين الداخل والخارج، الحي والميت، الطبيعة المنظمة المخططة والفوضى العشوائية المفككة، البراءة المنسوبة إلى مرحلة الطفولة، والشر والجرائم التي يمكن أن تحدث وراء قناع البراءة. كيف يمكن أن يكون البريء الساذج مخيفا هكذا كما هي حال تلك الدمى القاتلة التي جسدتها بعض الأفلام الحديثة، ويتجاوز مفهوم الدمى الغريبة هنا المعنى التقليدي للدمى إلى البشر الذين يصبحون أنفسهم، أشبه بالدمى، يتحركون مثلها، يتكلمون مثلها، يفكرون مثلها، يصبحون أقرب إلى الموتى منهم إلى عالم الأحياء (18).

4 - التكرار : ويتجلى ذلك في عودة الشيء نفسه، ولكن في شكل غريب، مختلف ومخيف، وارتباط ذلك بمشاعر الخوف التي يشعر بها المرء عندما يتوه ويصل ويعود إلى النقطة نفسها التي تاه عندها في البداية، أو فقد عندها شيئا أو شخصا عزيزا، فالفقد هنا ليس فقداناً للطريق أو الاتجاه فقط؛ ولكن لمركز ثابت، لشخص كنا نعتمد عليه، لشيء كنا نتكئ عليه في شعورنا بالألفة في الحياة (الصحة، المال، الأحباب، الأصدقاء، الأصدقاء، الوظيفة.. إلخ)، هكذا نجد تكرار عودة بعض الناس - في حكاياتهم - إلى أيام مجدهم وعزهم السابقة، فترات صعودهم وحضورهم، التي غابت فغابوا معها، وهم يحاولون استعادتها بالحكي مرة، وبالتذكر مرة أخرى، والعودة إلى الأماكن الأولى، وبالأسى والحنين مرة ثالثة.. إلخ.

5 - كذلك فإن الأشباح والأرواح يمكن النظر إليها هنا على أنها عملية عودة للموتى إلى الحياة، وهنا نجد - كما ذكرنا - ذلك الحديث المتكرر عن البيت المألوف، والأليف، وعن «المنزل الغريب»، و«البيت المسكون بالأرواح»،

الغربة والأدب

وغير ذلك من أحوال المنازل والبيوت، وقد يكون بيت الإنسان هو وطنه، وقد يكون أيضا هو عقله أو وجدانه، ذلك الذي تعود إليه دوما صور أشباح الموتى، ذكرياتهم، أطيافهم، الذين فقدهم، حتى لو كانوا لا يزالون أحياء في شكل صور وأفكار.

لقد حصر فرويد في نظريته - إلى حد كبير - الأبعاد الأدبية للغربة في مجموعة من الاستعارات والتميمات (حضور الأشباح، المنازل المسكونة، الأجساد المتقطعة الأوصال، الإصابة بالعمى أو فقدان البصر... إلخ)، وكذلك في التتابع لعدد من البنيات السردية أو تعاقبها (التكرار، التزامن في الحدث، عودة ما قد اعتقد أنه كُبت أو جرى نسيانه أو تجاوزه)، وأيضا في ذلك الشكل النوعي الخاص المميز لها (تلك الواقعية التي تتجاوز حدود الإمكان أو الاحتمالات وتتخطاها، إنها الواقعية الغريبة). ولكن معنى الغربة يتجاوز الآن تلك المعاني إلى حد كبير كما أشرنا إلى ذلك خلال الفصل الأول من هذا الكتاب.

فرويد والغربة الأدبية

وكان فرويد في مقاله عن الغربة قد قال إنه قد يمكن إحداث الغربة، وتوليدها، وتطويرها، في الأدب، من خلال تلك العملية الصّرف الخاصة بتكوين أثر أو تأثير خاص بـ «نص أدبي» يعمل على الإيقاف أو التعليق مؤقتا لذلك التمييز الذي بين الخيال والواقع، وذلك من خلال تقديمه لذلك التمييز، في شكل أو سرد غير محدد، وقد ذكر فرويد نفسه ذلك، حيث قال: «إنه يمكن إنتاج الأثر الغريب بسهولة عندما يضطرب التمييز بين الخيال والواقع، فعندما لا نستطيع أن نميز ما إذا كنا في عالم متخيل أو في عالم واقعي، تزداد احتمالات ظهور الغربة، بل تكون هذه بداية الغربة نفسها»⁽¹⁹⁾، لكن هذا الشرط الخاص بالعجز عن التمييز بين وجودنا في عالم الواقع أو عالم الخيال، قد يكون شرطا ضروريا للغربة، لكنه ليس شرطا كافيا - كما يقول المنطقة - وذلك لأن هناك شروطا أخرى للغربة ذكرناها في مواضع متعددة من هذا الكتاب، ونؤكد هنا فنقول كذلك إن ذلك العجز عن التمييز بين الواقع والخيال يزداد حدوثه عندما يحضر المؤلف في إطار غير مألوف،

أو في مواقف الخوف واختلاط الحياة بالموت.. إلخ؛ وذلك لأن هناك أعمالاً خيالية قد نعجز عن التمييز فيها بين عالم الواقع والخيال، لكنها لا تكون غريبة، ويمكننا توضيح ذلك على نحو أعمق عندما نتذكر ذلك التمييز بين العجيب والغريب في ضوء ما قدمه تودوروف وغيره من الباحثين.

وقد ميز فرويد بين الغربة في الحياة اليومية العادية والغربة في الأدب، وقال إن الأعمال الأدبية لا تتعامل كلها مع موضوعات غريبة، وإنه ليس كل ما في الحياة العادية يمكن أن يكون غريباً، حتى لو كان ذلك متعلقاً بأمر خيالي، فالحكايات الخرافية - كما قال - حكايات خيالية في الحياة اليومية العادية، يحكيها الناس، وقد يعتقد البعض صدقها، وبخاصة الأطفال والبدائيون، لكنها أيضاً ليست غريبة، فهي لا تستثير تلك المشاعر الخاصة بالارتباك أو الاضطراب، حيث يعلق الأفراد الحكم المنطقي أو يوقفونه مؤقتاً، وهم يستمعون إليها، كأنهم يصدقونها، يصدقون تحول الضفدع إلى أمير - مثلاً - لكنهم لو تشككوا في مصداقية ذلك، فإنهم سينتقلون من حالة الإيقاف للتصديق إلى حالة التكذيب أو الشك فيما يشاهدونه أو يسمعون، هنا يقتربون أكثر من عالم الغربة.

لكن ما يؤكد فرويد أكثر هو أنه عندما يفترض القارئ أن الكاتب إنما يصنع عالمه السردى وينشئه على أسس تتعلق بالحياة الواقعية، فإنه تزداد احتمالات ظهور الغربة لدى شخصياته، وكذلك لدى القارئ، مقارنة بتشكيل ذلك الكاتب لعالمه على أسس من الحياة الخيالية. هكذا يقدم النص الأدبي غربة أكثر ثراء وتركيباً من الغربة التي في الحياة، وذلك لأنه يقدم الغربة التي في الحياة مضافاً إليها، ومصحوبة، أيضاً بتلك الغربة التي يقدمها السرد والخيال.

هكذا، فإنه وفي ضوء منهجيات متنوعة قامت دراسات كثيرة بالفحص للدور الخاص بالغربة في الأدب، تحدث النقاد عن الغربة لدى مؤلفين أمثال كافكا، وبو، وهوفمان، وغيرهم من الكتاب الذين تبرز في أعمالهم عمليات التفتيت والتدمير للشفرات الواقعية، والذين يستخدمون تقنيات واستراتيجيات سردية، أو يقدمون صورا وشخصيات تعمل على تهديد ذلك الاستقرار العقلي والاتزان الوجداني الخاص بالشخصيات - وكذلك القراء

- وتستثير الخوف، أو حتى الرعب لديهم. والنوع الأدبي المكرس على نحو خاص للغربة قيل إنه الخيالي (الفانتاستيكي)، إنه ذلك النوع الذي يستكشف ويوظف حالات الشك والفقدان للأمن والحيرة والالتباس والخوف التي على تلك الحدود والقائمة بين الداخل والخارج، الواقعي وغير الواقعي، وأنا وما ليس بـ «أنا»، و- الغريب أو غير العادي - والعادي.

لقد وجه فرويد جانبا كبيرا من دراسته نحو تفنيد اتفاق مفهومه للغربة مع ذلك المفهوم الذي تبناه ينتش قبله - ثم تبناه تودوروف بعده بعشرات السنين - والذي يربط الغربة بحالة الشك والالتباس والحيرة المعرفية، هكذا قال فرويد مثلا إن الكاتب هنا يتركنا في حالة من عدم المعرفة أو الشك أو المتاهة المتعلقة بما إذا كان هو ككاتب، يأخذنا نحو عالم واقعي، أو نحو عالم خيالي من إبداعه الخاص. إن الكاتب يتركنا هنا - ولوقت طويل - في الظلام، فيما يتعلق بالطبيعة الدقيقة الخاصة بتلك الافتراضات الأولية التي يقوم على أساسها العالم الذي يكتب حوله.. أو أنه - وبطريقة مأكرة وببراعة - يتجنب إعطاءنا أية معلومات حول هذا الجانب حتى نهاية القصة.

ويؤكد فرويد أن ذلك لا يحدث في الأغلب، وأن الغربة لا يمكن أن تعتمد على ذلك وحده، مما يجعل ما طرحه قريبا مما أشار إليه تودوروف بعده، حول النوع العجائبي المحض أو الخالص، الذي يفسح طريقا لظهور العجيب والغريب في الأدب (20).

فالغربة، إذن، مصطلح يرتبط بالتردد والتراوح والتأرجح والمزاوجة، بالحركة من البيت والحركة إليه، الحركة بعيدا عن الذات التي قد تكون - في جوهرها - حركة نحوها، وخلال هذه الحركة قد تكون هناك الوحشة، والفرع والذعر، والآخرون، والوحوش. والغربة لدى فرويد هي الجانب المظلم المخيف من الفن والأدب الذي أهملته النظرية الجمالية.

والغربة أيضا مراوحة وتردد وشك والتباس داخل النص الأدبي لدى الشخصيات، ولدى القارئ أيضا كما انتبه إلى ذلك هوفمان. وقد أقام تودوروف الناقد والمفكر البلغاري المشهور، الذي ولد العام 1939

وأقام في فرنسا معظم حياته، نظريته على أساس هذه الفكرة التي نستعرضها الآن وهي تعد من أشهر النظريات التي ربطت الأدب ومفهوم الغربة على الرغم من تلك العيوب التي تعاني منها تلك النظرية والتي سنذكرها لاحقاً .

نظرية تودوروف

فوفقاً لما قاله تزفيتان تودوروف، فإن الخاصية المميزة للعجائبي (الفانتاستيك) كنوع أدبي، هي ذلك التردد Hesitaion أو الالتباس والحيرة والشك الذي يتم إنتاجه لدى القارئ (ولدى الشخصيات داخل العمل الأدبي أو الفني) فيما يتعلق بالواقع المتخيل الخاص بظواهر خارقة أو ما وراء طبيعية، وهذا النوع الذي عرف هكذا هو نوع محدد ومحدود؛ ففي العادة إما أن يُستبعد تفسير تلك الأحداث الخارقة؛ ومن ثم يكون هذا النوع الخيالي نوعاً يتعلق بالغربة، وإما أن تصدق هذه الأحداث مؤقتاً؛ ومن ثم تصبح أحداثاً عجائبية (21).

وقد أشار تودوروف أيضاً إلى أنه في مثل هذا النوع من القص يحدث ذلك التردد أو الالتباس لدى القارئ عندما يواجه بموقف أو حادثة غير قابلة للتصديق، أو غير محتملة، أو مخيفة، داخل النص، كما أنه لا بد أن يكون هناك، أيضاً، نوع من الغموض المؤقت غير المستقر، المصحوب بالرغبة والشك، والذي يعمل على إحداث الارتباك لدى القارئ قبل أن يجري تصريف هذا الارتباك أو تبيده نهائياً، خلال السرد، وأن يُفسر من خلال قوانين الواقع العادية، وأن تأثير الغربة إنما يستمر خلال تلك الفترة التي يستمر فيها هذا التردد والالتباس. وقد قال تودوروف أيضاً إن الآليات النصية لحالة عدم اليقين والتردد هذه، ومن ثم الغربة، إنما تعزى إلى عملية التكوين للنص، وكذلك الشكل الخاص به والقلق الذي هو عنصر أساسي في تكوين هذا النص في شكله ومضمونه .

ويمكن تلخيص أهم العناصر التي تقوم عليها هذه النظرية حول الأعمال الخيالية التي يسميها تودوروف العجائبية من خلال النقاط التالية:

- 1 - يتعلق الأدب العجائبي بنوع من القلق الوجودي، وكذلك الشعور العام بعدم الراحة. وقد حاول تودوروف أن يفهم تلك الطرائق التي تقوم من خلالها الأعمال العجائبية الأدبية بالإنتاج لمثل هذا الأثر.
- 2 - وجد تودوروف النواة الخاصة بنظريته في كتابات الناقد الروسي الذي ينتمي إلى القرن التاسع عشر فلاديمير سولوفيفوف V. Solovyov، وخاصة بعض ما طرحه عن الريب والشك والتردد في الأدب، وكذلك لدى الروائي الروسي دستوفسكي، الذي أكد عندما كان يعلق على إحدى قصص بوشكين: «إنه من المستحيل التخلص من ذلك القلق الذي أثارته تلك الأحداث التي تبدو، عند نهاية القصة، وعندما تقرأها بعمق، بحيث تجعلك لا تستطيع أن تحدد ما إذا كانت تلك الرؤية التي لدى بطلها - هرمان - تتبع من داخله فعلا، أم من خلال اتصاله بعالم آخر، عالم خاص بتلك الأرواح الشريرة المعادية للجنس البشري؟». وهكذا فإن الخيال الحقيقي - وفقا لدستوفسكي - ينبغي ألا يكسر حالة التردد والشك التي يشعر القارئ بها والموجودة خلال تفسيره للأحداث التي تُسرد. هكذا تكون الحكايات أو القصص التي لا يمكن تصديقها تماما، والتي لا يمكن أن تكون «واقعية» على نحو واضح، هي قصص لا تفي بهذا الغرض. هكذا رفض دستوفسكي - مثلا - قصة تدور «حول رجل، لا معنى له»؛ وذلك لأنها تدمر أو تنتهك الحدود الخاصة بالاحتمالية، وكذلك إمكان الاتفاق بين القارئ والمؤلف على أن النص قابل للتطور، وهكذا فإن الأدب العجائبي، أو بالأحرى الغريب، لدى دستوفسكي، هو أدب ينبغي أن يكون شديد القرب من الواقع، بحيث يمكنك أن تصدق إمكان حدوثه. وهكذا لا تقدم القصص الغريبة - عادة - تفسيراً لغرابتها؛ ومن ثم فإن الشعور بالغربة والالتباس لدى شخصياتها غالبا ما ينتقل إلى القارئ أيضا.

3 - هكذا أيضا فإنه - ووفقا لتودوروف - ينشئ النص العجائبي الخالص نوعا من التردد المطلق أو الالتباس بين الشخصية المحورية في القصة والقارئ، ولديهما أيضا، بحيث لا يستطيعان أن يصلا إلى نوع من القبول لتلك الأحداث غير المألوفة التي توصف، أو أن يتقبلاها بوصفها ظواهر خارقة أو ما وراء طبيعية يتم التعامل معها من خلال ما سماه كولريدج «الإيقاف المؤقت لحالة عدم التصديق» *Suspending disbelief*، أي تقبل الأحداث الخارقة، مثل البساط السحري، والفيلان، وتحولات الإنسان إلى حيوان أو طائر، وبالعكس، بوصفها أعمالا خيالية لا ينبغي أن نحكم عليها من خلال العقل النقدي المنطقي، وإلا ضاعت متعة التلقي لها، وقد أطلق تودوروف على هذا النوع الأخير من الأعمال العجائبية اسم «العجيب» *Marvelous*، أما النوع الآخر، الذي قد يعمل الإنسان فيه عقله النقدي أو خياله، فلا يفهمه، ولا يستطيع أيضا أن يفسره، فهو الغريب *uncanny*، إنه النوع الذي يكون القلق فيه ليس مجرد ملمح مضموني؛ بل خاصية متضمنة في بنية العمل الأدبي فيه، وأشبه بعنصر محدد لهذه البنية أيضا.

4 - ينبغي أن تتحقق في العمل الأدبي العجائبي ثلاثة شروط هي:

- أ - أن يجبر النص قارئه على أن يضع في حسبانته عالم الشخصيات - الموجود داخل - بوصفه عالما من الأشخاص الأحياء، وأن يتردد ذلك القارئ ويتأرجح في تفسيره للأحداث التي في القصة، بين التفسيرات الطبيعية والتفسيرات الخارقة أو ما وراء الطبيعية، وهكذا فإن الغرابية إحساس بالتردد والالتباس والتأرجح والشك، يقوم بين القارئ والنص الأدبي الغريب وأيضا بين الشخصية الموجودة في هذا النص والقارئ المستكشف له.
- ب - أن تشعر الشخصيات داخل العمل الأدبي بمثل هذا التأرجح أو التردد بين التفسيرات أيضا، ويكون القارئ متوحدا مع شخصية ما، ويتم تمثيل هذا التردد داخل العمل، وفي الوقت نفسه قد يجد البطل أنه من

غير الممكن أن يبعد عن نفسه تلك الأحداث، بوصفها نتيجة لعقل مريض أو محموم، وحتى على الرغم من أنه تتم الإشارة إليه - من خلال الصوت السردي - على أنه «هو»، وليس «أنا»، شخص آخر، وليس الشخصية الأساسية التي تقع عليها الأحداث، خاصة ذلك العقل الفردي الذي يُوصف كأنه آخر، كما نجد ذلك مثلاً في قصة «التحول» أو «المسخ» لفرانز كافكا، التي تُوصف الشخصية المحورية فيها من خلال الضمير «هو»، «هو يحاول .. هو يحتاج.. هو يلاحظ .. رجلاه الصغيرتان تحاولان التوافق .. إلخ»، ويكون هذا التداخل بين «أنا» و«هو» في الصوت السردى السبب الرئيسى، والنتيجة المصاحبة لحالة الشك والالتباس داخل العمل، ومن التيمات الأساسية المتكررة فيه.

ج - ينبغي أن يتبنى القارئ اتجاهها معينا فيما يتعلق بالنص، وبحيث يرفض التأويلات المجازية التي تتم عن الحكمة والموعظة الأخلاقية الحسنة أو الأمثولة «الإليغورية»، وكذلك الشعرية له (22). وقد قال تودوروف إن الشرطيين الأولين ضروريان ولازمان لتكوين هذا النوع الأدبي، أما الشرط الثاني فهو اختياري.

5 - تنتقل تلك الرؤية التفسيرية للأحداث التي يسودها

الريب، ويهيمن عليها الشك وفقدان اليقين من الشخصية المحورية في القصة أو الرواية إلى القارئ. من خلال حالة التراكب conflation أو التداخل التي تحدث داخل العمل بين الراوي وبطل القصة، وهكذا تتشكل الرؤية الغامضة الضبابية للأحداث، وكذلك الجهل، الموجود لدى بطل العمل. وحيث هنا نوع من العجز عن تحديد الأشياء، أو تبينها، بوصفها قابلة للتفسير أو المعرفة، ويمتد هذا الشك والالتباس إلى الإدراك البصري بحيث لا تثق الشخصية بالأشياء والأحداث التي تراها بعينها، بل قد تخلق أحداثاً غير موجودة تحت تأثير الهالوس والخداعات الإدراكية والكوابيس والأحلام والأمراض العقلية وغير ذلك من الأسباب. وقد لا تثق الشخصية باللغة، في الحديث الذي يدلي به «الآخر»، بل

حتى بالكلام الذي تنطقه الأنا نفسها . وتتقل هذه الرؤية
الإشكالية الخاصة بالإدراك / الإبصار / اللغة / المعرفة من
الشخصية المحورية والساد إلى القارئ للنص العجائبي.

في ضوء ذلك كله يقول تودوروف: «يستغرق العجائبي زمن التردد أو
الريب، وحالما يختار المرء هذا الجواب أو ذاك، فإنه يغادر العجائبي كيما
يدخل في جنس مجاور هو الغريب أو العجيب. فالعجائبي هو التردد الذي
يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي
وفق الظاهر» (23).

6 - في ضوء ذلك كله يمكن تقسيم الأعمال العجائبية إلى
أقسام فرعية هي:

- العجيب المحض أو الخالص (Purely Marvelous)، حيث تكون
الأحداث فيه خارقة، أو ما وراء طبيعية وسحرية والغريب المحض (Purely
uncanny)، حيث تفهم الأحداث بوصفها غريبة؛ لأنها تخدع عقل الشخصية
المحورية في القصة وكذلك القارئ لها). وتشمل فئة «العجيب المحض»
أنواعاً سردية، مثل: حكايات الجنيات والجان الخرافية، قصص الخيال
العلمي، وقصص الرومانس أو مغامرات الفرسان العجيبة Romance، في
حين تشمل فئة «الغريب المحض» قصص الرعب والخوف، ومنها قصص
إدغار آلان بو مثلاً.

- يأتي قريباً من فئة العجيب المحض الفئة المسماة: العجيب - العجائبي
Fantastic Marvelous، والتي تشتمل على أعمال وقصص تقدم تأثيرات
وأحداثاً لا يمكن تفسيرها في البداية، لكن تفسر - في نهاية العمل - من
خلال أسباب خارقة، أو ما وراء طبيعية، أو حتى خرافية. بينما تشتمل فئة
الغريب - العجائبي The Fantastic - Uncanny على أحداث غريبة غير
منطقية يعتقد أن لها أسباباً ومصادر ذاتية، خاصة بالفرد.

- في المنطقة التي يقترب فيها «العجيب المحض» من الغريب المحض،
يظهر العجائبي المحض الذي تمثله - مثلاً - قصة «اللولب الدوار» لهنري
جيمس، حيث يترك القارئ في نهاية القصة غير قادر على تحديد ما إذا
كانت الأشباح التي في القصة ذات أصل ما وراء طبيعي، أم أنها ذات حضور

طبيعي خاص بها. هكذا يوجد العجائبي المحض في تلك المنطقة المشتركة التي تقع بين الغريب - العجائبي، والعجيب - العجائبي، فهو يوجد على الحدود، أي عند خط التماس بين العجيب والغريب.

والحقيقة أن هناك صعوبة في استخدام مصطلحات متداخلة هنا، مثل «عجائبي» و«عجيب» و«محض».. إلخ، قد يكون هذا التصنيف مفيدا في التمييز بين أنواع من الأدب العجائبي، لكن هذه القسمة ذات القطبين ما بين عجيب وغريب قد تؤدي أيضا إلى بعض الخلط - كما تشير روزماري جاكسون - وذلك لأنه كي ننظر إلى العجائبي على أنه شكل أدبي، يتطلب الأمر منا أن نُميزه في ضوء مصطلحات أدبية، وتُعد مصطلحات مثل الغريب، والموحش، والمقلق.. إلخ، أي ليست كذلك، ليست فئات تصنيفية أدبية بل أدبية، في حين العجيب هو كذلك. وهناك - بالطبع - صعوبة واضحة في ترجمة كلمتي Fantastic إلى «عجائبي» في العربية، وترجمة كلمة Marvelous إلى عجيب، إلا إذا وضعنا في حسابنا - كما فعل تودوروف - أن العجائبي هو منطقة وسيطة بين العجيب والغريب، تخرج منهما وتتداخل إليهما أيضا.

لقد ميز تودوروف الغريب عن العجيب في الأدب فقال إن الظواهر الغريبة قد يمكن تفسيرها على نحو مناسب من خلال قوانين العقل، هذا مع أنها تكون - بطريقة أو بأخرى - ظواهر غير قابلة للتصديق، غير عادية، محدثة للصدمة، مخيفة، نادرة، محدثة للاضطراب، وغير متوقعة. فعندما تصبح الأسرار، الذكريات، المعلومات المكبوتة التي كان ينبغي أن تظل خفية، عندما تصبح، مع ذلك كله، واضحة، مرئية، مكشوفة، ظاهرة، تمثل، لها شكل مرئي أو مسموع.. إلخ، لكنها مفككة، منفصلة عن سياقاتها الأصلية، فإن أبطال القصص والروايات، وكذلك القراء، يشعرون بوجود عجز ما لديهم عن التجاوز أو الهروب أو العلو عن اللحظة الراهنة في ذلك الحاضر⁽²⁴⁾.

هكذا يقوم النوع العجائبي «الفانتاستيكي» لدى تودوروف على استمرار هذا التردد، أو التارجح أو الشك والالتباس، لدى القارئ، ولدى إحدى الشخصيات ومن ثم يكون عليه - أي القارئ أو الشخصية - أن يقرر ما

إذا كان ذلك الذي يدركه مستمداً أو غير مستمد من «الواقع» الخاص بعامّة الناس. كما أنه، ومع نهاية القصة، لا بد أن يتبنى القارئ قراراً، أو يصدر حكماً، حتى لو لم تفعل الشخصية ذلك داخل العمل، فإذا قرر القارئ أن قوانين الواقع لا تزال سليمة، وأنها توفر تفسيراً للظواهر التي تُجسّد في القصة، إذا حدث ذلك، نقول عن هذا العمل إنه ينتمي إلى النوع الأدبي المسمى: الغريب أو الغرائبي. أما إذا كان الأمر على العكس من ذلك، وقرر القارئ أن ذلك العمل يحتاج كي يتم الاستمتاع به، وكذلك من أجل تأويل الظواهر التي فيه، إلى قوانين طبيعية جديدة وإلى تعليق أو إيقاف الحكم المنطقي النقدي على الأحداث الذي تقع فيه، فإننا ندخل هكذا إلى مجال النوع الأدبي المسمى: العجيب، ويتم الجمع بين النوعين - الغريب والعجيب - تحت مظلة عامة خاصة بالنوع الفانتاستيكي أو العجائبي، وهو نوع يوجد على تلك الحدود الخاصة بالنوعين الأدبيين السابقين وهما: العجيب والغريب، وإنه ليس نوعاً مستقلاً، وإن تلك الفترات العظيمة للأدب الخاص بالخوارق وما وراء الطبيعيات، وكذلك الفترات الخاصة بالرواية القوطية، هي فترات تؤكد هذا التصنيف لهذا النوع الأدبي⁽²⁵⁾.

هنا لا نجد النوع العجائبي (الفانتاستيكي) بالمعنى المحدد له، بل نجد أنواعاً مجاورة له، قريبة منه، هنا - في هذا النوع - قاسمان مشتركين خاصان بموضوعين متكررين هما: التحول، أو حتى المسخ، وكذلك الحتمية الكلية، التي يتجلى من خلالهما ذلك الانهيار في الحدود بين العقل والمادة. وهنا نجد المبدأ العام الذي يمكن استخراجه من كل الموضوعات المتكررة في هذا النوع، وهو: إمكان التحول من العقل إلى المادة أو الطبيعة؛ ومن ثم هناك إمكان أيضاً لحدوث التعدد في الشخصية، الأزواج فيها، وهذا الأزواج هو النتيجة المترتبة على ذلك الانتقال الممكن بين المادة والعقل، أي أننا شخصيات متعددة عقلياً، ويمكن أن نصبح كذلك من الناحية الجسدية، هنا كذلك تتطمس الحدود أو تتمحي بين الذات والموضوع، فتغيب حدود الصورة الإجمالية العقلانية التي تمثل الكائن الإنساني بوصفه شخصاً يدخل في علاقات مع أشخاص آخرين، أو مع الأشياء التي خارجه. هنا يقوم الأدب

العجائبي بإحداث الاضطراب في العلاقة بين الذات والموضوع، الإنسان والطبيعة؛ ومن ثم يقطع أو يوقف حالة الانفصال بينهما، هنا تدخل الذات في علاقات متعددة غير متحكم فيها مع الموضوع، وتصبح الطبيعة موجودة داخل العقل وليس خارجه. هنا - كما يقول تودوروف - نسمع الموسيقى، لكن الآلة التي تنتج تلك الأصوات الموسيقية، لم تعد - في هذا النوع - خارج الذات؛ بل داخلها.

نقد نظرية تودوروف

وقد انتقدت أفكار تودوروف هذه من حيث إنه استخدم مصطلحات غامضة، وعلى نحو غير متسق، كما أن اهتمامه الخاص بالبنية الشكلية للعمل الأدبي قد أدى به إلى إهمال الأبعاد الاجتماعية له، والتي قد يكون لها دور كبير في الأدب الفانتاستيكي عامة، والغريب منه على وجه خاص، لأنه يقوم على أسس من عالم الواقع كما ذكر فرويد قبله. ومثله مثل فرويد، وقع تودوروف في مصيدة محاولة تحديد المصطلح وحصره في نطاق مجال بعينه، وهو الأدب العجائبي (الفانتاستيكي)، ومن خلال منهج بعينه هو المنهج الشكلي البنيوي، لكنه لم يتقدم كثيرا نحو الاستكشاف والكشف لتلك الجوانب غير العادية وغير المألوفة في الخبرة الخاصة بالغربة، ومن ثم محاولة التفسير لها. لقد أبعد الغربة عن مجالها الحيوي المميز، حدها وقيدها داخل نطاق الأدب العجائبي (أو الفانتاستيكي)، ومن ثم فإنه اختزل الغربة ونصوصها - كما تقول ديزي كانون - إلى نوع من الأثر اللاحق، الأثر المتبقي الناتج من الفانتاستيك، هذا مع أن تلك الظواهر الخيالية لا تكون غريبة عندما تقدم للمرة الأولى إلى القارئ، لكنها تصبح غريبة فقط، إذا تم تبديد حالة الالتباس من دون أن نلتمس العون، أو نلجأ إلى عالم الخوارق أو العالم العجائبي.

ويعني هذا أنه من أجل أن يعايش القارئ عالما خاصا بالغربة، فإنه ينبغي له أن يعتقد أنه داخل ذلك العالم المتخيل قد يمكن تفسير الأحداث الغريبة من خلال قانون طبيعي فقط، وليس من خلال قانون خيالي، أو عالم خيالي، كأن يعتقد مثلا، أن الالتباس الذي حدث في السرد قد جاء

نتيجة حلم، أو كابوس، أو مرض نفسي، أو ظروف غير عادية عاشت فيها الشخصية.. إلخ، وليس نتيجة لأمر خرافية أو ميتافيزيقية، ما وراء طبيعية. لقد أنكر تودوروف ذلك الجانب الفردي، أي الخاص بالفرد من الغرابية، وحاول أن يبحث عن قانون عام لها ينطبق على جميع النصوص وجميع الأفراد، في حين أن الغرابية، مثلها مثل الخبرات الفنية والجمالية، كلها تقوم في جانب منها على أساس خبرة الفرد السابقة، وسمات شخصيته، والمجتمع الذي يعيش فيه أيضا، كما أن مصطلح الغرابية هذا هو مصطلح قد يفهم أفضل لو فكرنا في ذلك الجانب المتعلق منه بالانقطاع في الخبرات، التفكير في عمليات الإدراك والشعور والمعنى، الاضطراب والخلل والتفكك الذي يحدث في الاستمرارية التي تكون في الحياة، أو خلال عملية القراءة، وليس بوصفها . الغرابية . آلية أدبية نستطيع أن نتفق عليها جميعنا، بالغرابية تضع في حسابنا ذلك الجانب المتفرد من ذاتية القارئ، وهو الجانب الذي أهملته البنيوية، كما تجلّى ذلك لدى تودوروف إلى حد كبير.

الجدير بالذكر أن بعض النقاد المتبنين لطريقة لاكان في التفكير قد ابتعدوا عما قدمه تودوروف بشدة، ومنهم - تمثيلا لا حصرا - مالدان دولار Maldan Dollar الذي قال إن تودوروف قد تمثل الغرابية وفهمها داخل المنطق الخاص بالتشويق في القصة البوليسية، أما لوسي آرميت فقد قالت إن تودوروف قد تجاهل البعد التحليلي النفسي في دراسته للغرابية، ومن ثم فإنه قد وَحَدَ بين الغريب والفانتاستيكي وهما ليسا كذلك، وإلى مثل هذا القول ذهب روزماري جاكسون في نقدها لأعمال تودوروف، فأشارت إلى تجاهله للأبعاد الاجتماعية والتاريخية والنفسية في دراسته للغرابية وعلى حساب اهتمامه بالشكل والتحليل البنيوي للنصوص الغريبة (26).

ما بعد فرويد

لقد صاحبت عودة مقال فرويد - من غيبته - يقظة واضحة في الدراسات الموسمية المتخصصة حول «العودة إلى فرويد»، التي أسسها «لاكان»، وكذلك المفكرون والنقاد التفكيكيون، هؤلاء الذين كانوا مولعين بالنصوص الهامشية والمنسية، بدلا من ذلك الاهتمام بالأعمال الكلاسيكية العظيمة والكبيرة،

ومن ثم فإن هناك قراءات مهمة لدراسة فرويد من هذا المنطلق نجدها في أواخر سبعينيات القرن العشرين وأوائل ثمانينياته وما بعدها، ونجدها بخاصة في كتابات هيلين سيكسوس، وسارة كوفمان، ونيل هيرتر، وغيرهم ممن سنعرض لجهودهم في هذا الكتاب. هكذا قلب مصطلح «الغربة» تلك التراتبات والتطورات التقليدية للمصطلحات العلمية التي تبدأ مهمة، ثم تصبح أقل أهمية بعد ذلك، فقد حدث العكس هنا، حيث بدأ أقل أهمية ثم تزايدت أهميته، بعد ذلك، على نحو كبير حتى الآن⁽²⁷⁾.

لقد ارتبط مفهوم الغربة في الماضي، بالصور والأشكال المتخيلة المتمثلة في تيمات مثل مصاصي الدماء والأقران والأشباح، والموتى الأحياء (الزومبي) والأديار القوطية، وما شابه ذلك، أما الآن، فإن الغربة هي ذلك الموضوع الذي يمكن أن يوجد - وعلى نحو متكرر - في كل جانب من جوانب حياتنا اليومية، وكذلك في تلك العلاقات كلها التي قد تتكون بين الإنسان وكل تلك البيئات المألوفة بالنسبة إليه أكثر من غيرها: البيت، العائلة، الصداقة، الحب، علاقات الآباء بالأبناء وبالعكس، علاقات العمل، مراكز التسوق الحديثة، المطاعم التي تقدم الأغذية السريعة، وسائل النقل العامة، المكاتب الحكومية، الذات نفسها من حيث تحولها إلى مكان غريب موحش بدلا من أن يكون مألوفا وأليفا، هكذا لم تعد الغربة، في التصور المعاصر لها، تنتمي إلى فئة العادي وغير المألوف من الأماكن والأمور والانفعالات فقط، بل إلى كل ما هو عادي أيضا، مألوف وأليف، لكنه يتحول أيضا، تدريجيا، بفعل آلية التكرار، إلى نقيضه، غير المألوف، غير العادي، غير الأليف، بل الموحش، والغريب، والمخيف، والمهدد، والمعادي. هنا العادي، يتحول إلى غير عادي، غير عادي لا يجيء من المقابر، أو ما وراء الطبيعة، أو العالم الخارجي؛ بل من داخل الواقع وداخل الحياة، وداخل النفس البشرية في تحولاتها وتشوهات وتشكيلاتها الغريبة غير المتوقعة⁽²⁸⁾. والغربة تعبر، أو - بالأحرى - تدمر تلك الحدود التي بين الغريب والمألوف.

لقد أعاد المحللون النفسيون والتفكيكيون، وبعض أصحاب النظريات الأدبية والسياسية والمعمارية المعاصرون النظر في مفهوم الغربة، فأكدوا الأهمية البالغة للمكون المألوف في هذا المفهوم المزدوج الذي يجمع بين

المؤلف وغير المؤلف، وكذلك أكدوا تلك التحولات الخاصة التي تحدث في هذا المكون أو الجانب المؤلف من خبرتنا، ويكون لها تأثير قد يفوق في غرابته غربة الأشباح والوحوش والأطياف والدمى الموجودة في الأدب الخيالي أو الفانتاستيكي الغريب الذي اهتم به ينتش وفرويد وتودوروف وغيرهم⁽²⁹⁾. هكذا تزايد الاهتمام لدى هؤلاء المفكرين - وعلى نحو كبير - بالعلاقة بين الغربة وكل ما هو عادي، أيديولوجي، ديني، اقتصادي، معماري، أدبي، فني، أخلاقي، يتعلق بالمعرفة بالذات، والآخر، والعالم، والوجود، هكذا أصبحت الغربة المحيرة أو الموحشة التي يكون عليها بيت المرء، وطنه، عالمه، هي نقطة البداية لدى جوليا كريستيفا فيما يخص تلك الأخلاق المتعلقة بإدراك الآخر، وحيث المواجهة - أو الالتقاء بالغريب عن المكان - هي التي تكشف - أكثر من غيرها - عن تلك الميول التي داخل الذات نحو الآخر، بكل جوانبها السلبية أو الإيجابية. أما لدى هيلين سيكوس، فإن الغربة مفهوم محوري في فهم السياسات الخاصة بالإبداع الأدبي، والتي تقوم على أساس التخلي عن أفكار التكامل والتماسك المتعلقة بالبيت الموحد، والتي تؤدي بدورها إلى تهميش الآخر، «بوصفه غريبا عن البيت، أو دخيلا. وبالنسبة إلى كثير من المفكرين كذلك، لم تعد الغربة مجرد حالة أو لحظة يتم الإدراك خلالها لتفكك الواقع؛ بل حالة تلعب دورا ما في كل بنية عقلانية، وتمثيلية، ومعرفية»⁽³⁰⁾.

وهكذا، فإنه مثلما تمثل جوهر الغربة لدى فرويد في ذلك التحول من المؤلف إلى غير المؤلف، ومن العادي إلى غير العادي، ومن خلال عودة المكبوت، فإن الصفة الغريبة المتحركة لهذا المفهوم لا تزال تمارس تأثيرها أيضا، ولكن في الاتجاه المعاكس، فالاهتمام بالمفهوم الآن لم يعد يركز على جانبه الغريب الخيالي الخاص بالأشباح والوحوش والأطياف، كما كان في الماضي لدى ينتش وفرويد، وغيرهما؛ بل على كل ما هو عادي، مؤلف، في الحياة اليومية، والذي قد يعطينا انطبعا أو تأثيرا بأن عالمنا هذا عالم غريب، وأن البشر في سلوكياتهم العادية، ربما أصبحوا هم الأشباح والأطياف والوحوش والموتى، وكأن المكبوت هنا، هو ذلك الجانب غير

العادي من النفس البشرية والذي لا يظهر فقط في عالم الليل؛ بل في عالم النهار، لا في عالم اللاوعي؛ بل في عالم الوعي أيضا، لا في عالم الخوف فقط؛ بل حتى في تلك المواقف التي قد توحى بالألفة والطمأنينة والاستقرار، في السرديات العائلية، والسير الذاتية، والأماكن المألوفة، بل حتى الحميمة.

لقد قدم فرويد مصطلح «الغربة» بوصفه ظلا خاصا للقلق، ذلك القلق الذي قد نشعر به في الحياة، أو في الفن والأدب، والذي قد يحدث نتيجة «عودة المكبوت»، أو نتيجة لذلك الظهور الخاص للمعتقدات الأولى أو البدائية. وهذا المصطلح نادرا ما ظهر بعد ذلك في دراساته، وقد احتاج الأمر إلى أن تمضي السنون، ونصل إلى ستينيات القرن العشرين وسبعينياته حتى يعاود هذا المقال الظهور مرة أخرى، ويدخل - على نحو حقيقي - ميدان المفردات الثقافية الحداثية وما بعد الحداثية.

الأنواع الجديدة من الغربة (غربة المؤلف)

هناك أيضا أنواع أخرى من الغربة في الأدب ليست منضوية بالضرورة تحت تلك الشائبة الخاصة بالذات والآخر، أو تلك العودة الحرفية للآخر أو المكبوت، أو ذلك الوصف للوجود الخارجي للآخر والآخرين و«الآخرية»، أو تلك الهامشية الأدبية التي يتوافر لها حضورها الغريب في البيت، هكذا يمكننا أن نجد - مثلا - نماذج أدبية يمكن تطوير فهمنا لها بحيث يمكن أن تتدرج أيضا تحت مفهوم الغربة، ومن ذلك مثلا ما يسمى بـ «نموذج الغزو» كما يسميه فيلادلفيا كوبان⁽³¹⁾ والذي يقوم على أساس فكرة الغزو الخارجي الذي يقوم به الآخر الذي اعتقدنا أنه اختفي، ثم ذلك الغزو المضاد له من المقموعين والمحتملين السابقين، إنه نموذج بعيد عن ذلك الأثر غير المستقر أو المتزن الذي تحدثه الرهبة الغريبة. إنه نموذج يعمل على تحرير الذات أو فك أسرها من مرجعياتها المعروفة، ويدفعها نحو تأمل بعض الأبواب المفتوحة على الاختلاف الذي لا يمكن تدجينه، أو ترويضه، أو جعله مألوفا، أو بيتيا - على نحو تام - أو جعله أدبا مماثلا تماما في كل الأقاليم.

هنا لا نمتص الغريب ولا نستبعده، لا يذوب في داخلنا تماما ولا نرفضه، لا نجعله مكونا ذاتيا في الداخل (هو الذات)، ولا مكونا بعيدا في الخارج (هو الآخر)، إنه موجودٌ في منزلة بين المنزلتين، بين الداخل والخارج، القرب والبعد، التقبل والرفض، حيث هناك يتمثل الآخر في داخله، سواء أكان هو آخر الأدب، أم آخر التاريخ، أم آخر الأطر المعرفية التصورية.

وفي رواية «قلب الظلام» لـ «جوزيف كونراد» مثلا، نجد أنه بينما كان «مارلو» يدور عبر أحراش النهر، فإنه اكتشف أن تلك الإمبراطورية الأخرى لا تجسد فقط مكانا آخر؛ بل زمانا آخر أيضا، وأنها قد نسيت منذ وقت طويل، أصبحت «قارة مجهولة»، لكنها أيضا تظل مألوفة إلى حد كبير، إلى حد أنها تستحث وتستحضر معها لغة وصفية دالة على كل من الآخرين أو الاختلاف الجذري، وكذلك التشابه الغريب المثير للاهتمام، ولم تكن تلك «القارة المجهولة» موجودة في أعماق إفريقيا فقط؛ بل في أعماق اللاوعي الإنساني أيضا. وهكذا يتوقف تقدم السفينة البخارية (في تلك الرواية) وهي تتخذ طريقها عبر «حافة الجنون الأسود غير المفهوم» بواسطة تلك الكثرة من عالم الدلالة الذي يصف السلوك البدائي بوصفه جنونا لا معنى له. هكذا أيضا فسر بعض النقاد رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، على أنها رواية «غزو مضاد»، وأشبه بالمحاكاة التهكمية أو المضادة أو الهدمية لرواية «قلب الظلام»، والغزو هنا لا يتم من الغرب نحو قلب إفريقيا؛ بل على العكس من قلب إفريقيا نحو الغرب، ولا يتم بالأسلحة التقليدية، بل بالجنس والقتل (32).

الأدب والطيفية

نحن نكتب عن أطياف، عن أشباح، عن أشباه، عن أشياء غائبة وحاضرة، أو حاضرة وغائبة، غائبة عند مستوى الإدراك والواقع، وحاضرة عند مستوى الذاكرة والحلم والتمني، حاضرة على الرغم من أنها كان ينبغي أن تكون غائبة، حيث أشباح الماضي وأفكاره وقيمه وتقاليده وسلوكياته تحضر وتهيمن على الحاضر والمستقبل وربما تدفعهما خطوات وخطوات إلى الوراء.

إن الذاكرة لطيفية الطابع والخيال طيفي الطابع وكذلك الانفعالات والمخاوف والصور والرؤى كلها أطياف أو أشباح لخبرات أو تصورات يحاول الأدباء ابتعاثها أو تخيلها أو تذكرها أو معالجتها وتجسيدها في أعمالهم بطرائق شتى.

لقد أصبح مفهوم «الطيفية» Spectrality الذي استمدّه دريدا من فرويد، والذي استمد - بدوره - من شيلنغ وشطرنر وينتش، أصبح أحد أهم أشكال المجاز في الثقافة والخطاب المعاصرين. وقد أصبح هذا المفهوم يهوم دائما على تلك الحدود المشتركة بين الأدب والتحليل النفسي والتفكير النقدي عامة. ووفقا لما قاله جاك رانسيري J. Rancire، فإن الأدب وبالمعنى الحديث، يتعلق، في جوهره، بالتحديد والتجسيد لتلك الأشكال الخاصة من مساءلة الذات واستكشافها، عبر النصوص واللغة. والأدب هو أيضا الميدان الخاص بالغربة بامتياز؛ لأنه يشتمل - دائما - على ذلك الجانب الخفي منه، على الجانب الخاص بالآخر، وقد يكون هذا الآخر هو الذات نفسها كما تنعكس على نفسها وتتأملها، ويكون هذا الآخر مختلفيا، هناك داخل النص، ويحضر من خلاله وعبره، في أردية وأقنعة رمزية، يحضر كطيف أو شبح. هكذا تتعلق الطيفية - إلى حد كبير - بالماضي الذي يجيء في الحاضر، وبالأخر الذي يحضر من خلال الذات، تلك التي تتجسد في النص على أنحاء مختلفة، ومن خلال اللغة. هنا الماضي أو الآخر الذي يجعل الحاضر أو النص الأدبي يتردد ويضطرب؛ ومن ثم يكون الشبح الخاص بذلك الماضي أو الآخر، هو هكذا، غير ثابت دائما، يقوم بالتغيير دائما، وكما أشار إلى ذلك نيكولاس رويل (33).

وهكذا يكون ما هو طيفي أو شبحي الطابع، يكون - وعلى نحو ما - غريبا، وكل ما هو غريب، ويكون - على نحو ما - طيفيا، ويكون، كذلك، محدثا للاضطراب والاختلال والقلق، في حاضر، أو واقع، قد يبدو مستقرا، كما أنه ذلك الغريب، يكون - هو نفسه - غير مستقر، مضطربا، لا قرار له، متوترا، وعندما ترتبط تلك الأمور كلها بنصوص أدبية، تكون، هذه النصوص، نفسها، حاملة معها، ذلك الطابع نفسه المميز لـ «الطيفية» وكذلك الغربة، أي ذلك الاضطراب، وعدم الاستقرار، والتوتر. وهكذا وصل الأمر

بجوليان وولفريز إلى أن يقول إن القصص كلها، هي تقريبا قصص أشباح وأطيف، وإن أشكال السرد، كلها، أشكال مسكونة بأشباح ما، وعلى نحو ما؛ وذلك لأن أشكال السرد كلها، والشعر أيضا، أشكال مسكونة بـ «آخر ما»، وبـ «ماض ما»، وبـ «غريب ما»، وبـ «غائب ما»، ومفتقد ما، بتوتر ما، باضطراب ما، بحلم ما، برغبة ما، في عودة ذلك الآخر، المفتقد الغائب، وربما، في عدم عودته، وهي تلك العودة التي عندما تحدث قد تكون أيضا غريبة. وهكذا تجمع الغربة بين الشعور ونقيضه، وفي جمعها هذا بين المتناقضين يكمن جوهرها، جوهرها الذي على الأطراف، على الحدود، على الخط الفاصل أو المساحة الثالثة التي بين الحضور والغياب، الحياة والموت، الأنا والآخر، اليقظة والنوم، الماضي والحاضر. وهذه الحدود، لأنها مبهمة، غير محددة، لا تنتمي إلى أحد الأطراف من دون الآخر، تكون بيئة صالحة لتعدد الاحتمالات، لحضور الشيء ونقيضه، في منطقة التداخل الخاص بينهما هذه، وإنها منطقة الشك والغموض والالتباس، منطقة ليست هي الوعي التام، ولا اللاوعي التام؛ بل في منزلة بين المنزلتين؛ لذلك قد تكون هذه المنطقة هي البيئة المناسبة لحضور الأشباح، لأن تقوم الحالة «الطيفية» بفعلها المارود والمنتاب فيها، وعلى نحو غريب⁽³⁴⁾.

وهناك معانٍ عدة للطيفية والشبحية والمرادة Hauntology، فوفقا لما قاله نيكولاس إبراهيم وماريا توروك N. Abraham & M. Torok، فإن المرادة هي عملية عابرة للأجيال، إنها تأخذ شكل «السر» الذي ينتقل داخل عائلة ما، أو مجتمع ما، أو ذات ما، من دون أن يقر له قرار؛ وذلك لأنه يرتبط، بـ «سر ما»، بـ «ذنب ما»، أو «خجل ما»، أو «كارثة ما»، أمر مكبوت ما، أو شيء نحاول الهرب منه وتحاشيه عند مستوى الوعي على نحو ما، أمر ما كان نتيجة مترتبة على «صدمة ما» لم يتم الشفاء منها أو من تأثيراتها. ولأن هذا السر يظل خفيا، لم يتم البوح به، لم يتم التحرر أو الخلاص منه، فإنه يظل موجودا داخل الذات الفردية أو الجماعية، يظل يشكل في داخلهما ما يسميه إبراهيم وتوروك، شبحا ما، طيفا ما، A. Phantom، شكلا أو تشكيلا لا شعوريا، لم يصبح قط شعوريا إلا من خلال أشكال رمزية، ويكون الأدب، والفن، وكذلك الأحلام، بعض هذه الأشكال؛ وهكذا

يوجد ذلك الشبح، أو الطيف، أو ذلك السر، الموروث أو المتواصل، لا شعورياً، في أنا الشخص، أو الجماعة، مثلما يوجد أيضاً في النص الأدبي، هو، هنا، هكذا، يشبه حال السر أو الخبيثة التي في سرداب النفس البشرية، هو أعماقها الخفية، وفي داخل تلك الأعماق تظل الأسرار غير مباح بها، لكنها تظل تحدث أيضاً الاضطرابات والتشوهات، في حياة الإنسان الحامل لتلك الأسرار، وتحدث الاضطرابات أيضاً في النصوص، وخصوصاً عندما يزداد انتياب هذه الأسرار لتلك النصوص الأدبية وحضورها إليها؛ وذلك لأن هذا الحضور إنما يحدث خلال معانٍ بديلة ورمزية وجانبية كثيرة؛ ومن ثم تكون عملية تعدد القراءات والتأويلات للنصوص الأدبية العظيمة (35).

وقد كانت النصوص القوطية مثلاً، نصوصاً ترودها بقايا وآثار وأسرار خفية غير محكية، بل غير معبر عنها، وخاصة بأحداث ودراما ما لم يتم البوح بها. وهكذا تكون هناك أسرار عائلية ما، وأشباح وأطياف عابرة للأجيال في النصوص القوطية أو شبه القوطية كما في رواية «مرتفعات وذرغ» للكاتبة الإنجليزية إميلي برونتي، مثلاً وكذلك في بعض النصوص الحديثة، وبخاصة فيما يسمى بـ «رواية الأجيال»، وأيضاً في بعض النصوص الحديثة، وما بعد الحديثة، أيضاً المرتبطة بالاتجاه المسمى بـ «الواقعية السحرية» والتي تميزت بها أعمال كتاب أمريكا اللاتينية خاصة، أمثال ماركيز، ويوسا، وبورخيس، وغيرهم، وكما نجدها أيضاً في أعمال الكاتبة التشيلية إيزابيل الليندي، وبخاصة في روايتها الشهيرة «بيت الأرواح» وكذلك في رواية «محبوب» للكاتبة الأمريكية توني موريسون تمثيلاً لا حصراً.

ويكون للمؤثرات الخارجية، والأسرار التي تنتقل من جيل إلى جيل، أو لدى الذات عبر مراحل متتابعة من حياتها، تأثيرها البالغ، ليس في ذاتية الفرد فقط؛ بل في الثقافة نفسها؛ وذلك لأن تلك الأسرار، والتي تعود دائماً، على الرغم من محاولات إخفائها، إنما تنتقل شيئاً فشيئاً، فتصبح متعلقة لا بما داخل خفايا النفس البشرية الخاصة بالفرد فقط؛ بل بما يوجد في خبيثة المجتمع وخفائيه الثقافية أيضاً، إنها الكلمات والأسرار السحرية التي لا تقولها الثقافة لنفسها، - كما قال إبراهيم وتوروك، لكنها - أيضاً - الكلمات والأسرار السحرية التي يجسدها الأدب لنا، في أشكال يحاول

الأدباء من خلالها إبطال مفعول ذلك السحر، ونزع ملكة السحر من الساحر، أسرار الخيف وقد تزيد هذه المحاولات أيضا - من جانب الأدباء بعض - السحر سحرا، والغموض غموضا، والغرابية غرابية، لكنه قد يكون أيضا سحرا ممتعا، وغموضا جميلا، وغرابية مثيرة للخيال.

العجائبي وتطور المدينة الحديثة

في كتابه «طيف يهوم في أوروبا: منحى اجتماعي تاريخي في فهم العجائبي» A spectre is Haunting in Europe: A sociohistorical Approach to the Fantastic.. (1990) قال هوزيه مونليون Jose Monleon بضرورة الحاجة إلى وضع الإطار التاريخي الاجتماعي في الاعتبار من أجل الفهم الكامل لطبيعة الأدب العجائبي ودلالته. كما أنه ربط بين تطور الأدب العجائبي وبين نمو المدن وتطورها في أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية منذ القرن الثامن عشر وحتى القرن العشرين. وفي ضوء نظرية مونليون هذه، نشأ الأدب العجائبي أولا: نتيجة لنوع من السعي المعرفي والتساؤل المتعلق بعدم اليقين أو الشك الذي يدور حول طبيعة الأحداث التي كانت جارية في تلك الأوقات ونشأ، ثانيا: بسبب وجود مشكلات اجتماعية ونفسية كانت تجد تعبيراً عنها من خلال بعض تلك التجسيدات والتلفظات الدالة على الخوف، ونشأ، ثالثاً: بسبب تلك الظروف الأيديولوجية والتاريخية كلها التي جعلت الأدب العجائبي. يرتبط داخليا من خلالها على نحو عميق مع أحداث ثقافية واجتماعية أخرى جارية تربت على تلك الظروف.

هكذا، نشأ الأدب العجائبي في ضوء ما يرى مونليون نتيجة للشك وفقدان اليقين الذي أحدث شعورا بالخوف، وهما معا، فقدان اليقين والخوف، أحداثا اضطرابا يرتبطان أيضا بالظروف الاجتماعية والتاريخية وما يترتب عليها كلها من نتائج وجد الأدب العجائبي فيها بغيته حاول أن يجسدها في أعمال مميزة.

وعلى عكس ما قاله بعض النقاد والباحثين أمثال جاكسون مثلا من أن الأدب العجائبي أدب تقويضي هادم لكل ما هو عقلائي وواقعي ومنظم، فإن مونليون يطرح وجهة أخرى من النظر يقول من خلالها إن مثل هذا

الأدب يقوم بما هو عكس ذلك، لأنه، في رأيه، أشبه بنوع من الدفاع عن الوضع الراهن والحفاظ على النظام الاقتصادي أيضا، وذلك لأنه من خلال تجسيده إلى ضرورة اكتشاف أسباب هذه الحالة الهدمية المضطربة ومحاولة تجاوزها وحلها، ومن ثم العودة إلى الوضع السابق عليها، أن الوضع الخاص بالاستقرار والاتزان والعقل وكل ما هو مرتبط بالعادي والنظام، وذلك مع تباعد الظواهر العجائبية والخرافية والغريبة أو اختفائها⁽³⁶⁾.

والرأي الأقرب إلى الصواب لدينا هو أن هذا النوع من الأدب أهدم وبناء، هدم من أجل البناء وبناء من أجل الهدم سعيا وراء بناء أفضل، وإنه مثلما قامت المدن الحديثة على أساس الهدم للقوى وأشكال الحياة القديمة فإنها قد هدمت أيضا تلك القيم القديمة المرتبطة بالخرافة والخوف من المجهول والغامض سعيا وراء العقل واليقين والحرية، لكنها، وفي الوقت، نفسه أبعدت الإنسان عن نفسه أيضا جعلته مغتربا عن واقعه وعن ذاته، وأسلمته للشك والخوف وفقدان اليقين ومن ثم كانت تلك العودة الخاصة إلى الأفكار القديمة من خلال ذلك الأدب الرومانتيكي والعجائبي أيضا.

على كل حال، ربما دلت هذه المحاولات للاقترب من الأدب العجائبي وتعريفه، والتركيز خلال معظم تلك التعريفات له على فكرة التردد والشك والتأرجح بين الواقع والوهم وغير ذلك من الأمور على أن هذا الأمر الخاص لم يزل أيضا موضعا للشك والتأرجح والفقدان النسبي لليقين لدى هؤلاء النقاد والمفكرين أنفسهم والذين عجزوا عن الوصول إلى تعريف جامع مانع لموضوع هو بطبيعة، هكذا، يروغ من التعريف ويهرب من التحديد ويتجاوز الأطر التنظيرية، كي يخرج منها وينظر إليها ويحاول أن يدخل إليها، ثم ما يلبث أن يخرج منها، كي يكون دائما، عصيا، على التحديد والتصنيف كما قال فرويد وذلك لأن تعريفه وتحديده، يجعله ليس، هكذا، أي ليس غريبا وغير محدد ولا ينتمي إلى مجالٍ بعينه.

الدراسات العربية حول الأدب والغربة

على المستوى العربي لا بد أن نقول إن دراسات الغربة في الأدب قليلة جدا، وشاحبة، لعل أشهرها دراسة عبد الفتاح كليطو «الأدب والغربة»، وقد تعامل فيها مع المفهوم العام للغربة، الذي يربطه بغير المألوف، ولم يرد أي

ذكر لديه فيها لكل ما يتعلق بجوهر الغرابية من الناحية النفسية، ولا بما يتعلق بها من دراسات غربية مهمة من منظور نقاد أدب، أو علماء اجتماع، أو فلاسفة... إلخ.

و«الأدب والغرابية.. دراسات بنيوية في الأدب العربي»⁽³⁷⁾، مجموعة دراسات حول النص الأدبي، وتصنيف الأنواع الأدبية، وقواعد السرد، ومقالات حول الحريري والزمخشري والسندباد، وغيرها، وقد خصص كليطو فصلا في كتابه للمقارنة بين أرسطو والجرجاني في ضوء مفهومي الغرابية والألفة، يعيننا منها تعريفه للغرابية في ضوء تصور أرسطو لها الذي يقوم على أساس العنصرين اللذين يتألف منهما النص الشعري: «العنصر الأول مرده إلى التعابير المألوفة الشائعة، والعنصر الثاني مرده التعابير الغريبة التي تستورد من مكان بعيد غير معهود، فتجتاز مسافة طويلة ثم تستقر في مكان ليس من عاداتها أن تكون فيه، فهي كـ «الغرباء» بين «أهل المدينة»؛ ومن هنا الشعور بالدهشة والعجب... فإن العجيبات إنما تكن من البعيدات»⁽³⁸⁾.

هكذا يبدو لنا، وفي ضوء ما ذكره كليطو عن تصور أرسطو للغرابية، وفي ضوء ما ذكره ابن رشد وريكور - اللذان اعتمد كليطو عليهما - أن الغرابية لديه على أساس لغوي يمايز بين التعابير المألوفة الشائعة والأخرى الغريبة المستوردة وكذلك استقرار تلك التعابير الغريبة داخل مكان غير مألوف بالنسبة إليها داخل سياق التعابير المألوف، وحالها كحال الغريب بين «أهل المدينة» يستقر فيها، ويثير الدهشة والعجب، وما يحدث العجب في اللغة قد يحدث اللذة، هنا رؤية محددة، ولا نقول محدودة، للغرابية، تقصرها على المعنوي اللغوي، أو حتى اللفظي، وتقصرها أيضا على المفهوم العام للمألوف والغريب، الذي قد يرتبط بالغربة عن المكان، وليس هناك من إشارة - هنا - إلى ارتباط الغرابية هنا بالخوف أو الالتباس والشك، كما أن ذلك الربط بين العجيب والغريب - هنا - ربط عام لا يستكشف جوهر الغرابية المحيرة، ولا يحيط بالمعاني والدلالات المتعددة الخاصة بها، هذا على الرغم مما ذكره كليطو أيضا في موضع آخر من كتابه من أن «موضوع الغرابية لا يخص الشعر والبلاغة فقط؛ بل يمكن رصد في ميادين مختلفة من الثقافة العربية»⁽³⁹⁾.

وفي كتابه «الغربة بين التلقي والدلالة في السرد العربي القديم» (2009) يتعرض محمد بن عبد العظيم بنعزوز للعلاقة بين القصة والغربة، فيقول إنه أمكن تقسيم العالم إلى قسمين: عالم الألفة، وعالم الغربة. وإن عالم الألفة هو عالم الحياة العادية للناس، وعالم الغربة هو الحياة غير العادية للناس حقيقة أو تخيلا وفي ضوء دراسته لقصة إبراهيم بن سليمان الذي عاش فترة انهيار سقوط الدولة الأموية وقيام الدولة العباسية، وكان هاربا فرأى أعلاما سوداء فخافها لأنها دالة على قوة إنسان يخافه، وهو الخليفة أبو العباس، الملقب بالسفاح⁽⁴⁰⁾، يحلل بنعزوز هذه القصة في ضوء تلك الثنائيات التي فيها، وخصوصا ثنائية التعارض والتوافق، ويستخرج دلالات كثيرة مهمة منها، وهو يبيّن تصويره للغربة في ضوء ما قدمه كليطو من تعريف لها، وخصوصا قوله: «إن الشعور بالغربة هو علة التأثير الذي ينتاب المتلقي»، وإنه «لا يجوز فصل عنصر الخطاب وعنصر المتلقي عند الكلام عن الغربة»، وإن «الغربة لا تظهر إلا في إطار ما هو مألوف. الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة، ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره. هناك إذن علاقة جدلية بين الألفة والغربة، وفي هذه العلاقة يكمن سر التأثير الذي يحدثه الخطاب الشعري».

ثم يركز بنعزوز على ثلاثة عناصر بارزة في موضوعه، وهي: الغربة، والتلقي، والدلالة، إن الغربة دلالة ناتجة من التلقي، ويقسم الدلالة إلى قسمين كبيرين: دلالة ناتجة من التلقي العام للنص السردى، ودلالة ناتجة عن التلقي الاستغرابي - أي التلقي الخاص للنص الغريب. وهو يركز اهتمامه على قصة تراثية كما قلنا هي قصة إبراهيم بن سليمان وهروبه وخوفه من مطاردة أعدائه له، كما وردت في مقدمة كتاب علي بن عبد الرحمن بن هذيل «مقالات الأدباء ومناظرات النجباء». وخلال ذلك كله يهتم بنعزوز بما أسماه الغربة الوجودية التي شعر بها إبراهيم سليمان وهو يشهد زوال ملك آبائه وأجداده، وسقوط دولتهم، وتحوله هو نفسه من أمير مهاب الجانب إلى مطاردي يخاف على نفسه من الهلاك، ويفتقر إلى الشعور بالأمن والأمان. لقد أصبح غريبا عن واقعه الجديد، وأصبح واقعه غريبا عنه. يقترب مفهوم الغربة هنا - نوعا ما - من مفهوم الغربة كما حدده فرويد، وخصوصا فيما

يتعلق بشعور الإنسان بفقدان الأمن، وافتقاد الطمأنينة، وشعوره بالحيرة في العالم وغرابته الوجودية فيه، وهو مفهوم يرتبط كذلك بالمعنى الذي حدده كليطو للغربة، لكنه - مثله - لا يحيط أيضا بالمعاني المتعددة لجوهر الغربة كما أوردناها في هذا الكتاب.

وأخيرا، فإنه ربما كانت الدراسة الأقرب إلى مفهوم الغربة كما ذكرها فرويد، وكما أوضحناها هي تلك الدراسة التي قام بها حسن المودن حول قصص الكاتب المغربي محمد غرناط، وهي بعنوان: «الكتابة والغربة المقلقة في قصص محمد غرناط، دراسة على مجموعة داء الذئب» (41). وفيها تحدث المودن عن تيمات أساسية للغربة وجدها واضحة في قصص محمد غرناط، ومنها:

- 1 - إحياء الموتى وتكليم الحيوانات، ولو أن مسألة كلام الحيوانات هنا، وفي النماذج التي عاد إليها في قصص غرناط، لم تكن لتفترق كثيرا عن تلك النماذج التي في التراث الأدبي العربي والعالمي القديم والحديث، وهي نماذج لا تتضمن بالضرورة غربة مقلقة أو موحشة، فقد يكون كلام الحيوانات من قبيل الأليجورة أو القصة الرمزية التي تنطق بالحكمة والموعظة الحسنة.
- 2 - خلق العوالم المخيفة من خلال التركيز على انفعالات الخوف والهلع.
- 3 - التحول والمسح: أي التحولات الجسدية خاصة، وهي تحولات - كما يقول المودن - و«مسوخات» تأتي فجأة مرعبة، وتعمل على تغيير أهم عناصر الهوية، هوية الكائن الإنساني (الجسد، الوجه، الحركة، المشي، النطق والكلام) مما يثير الاستغراب. إن الشخصية هنا تفتقد بشكل فجائي هويتها ككائن إنساني، وتتحوّل - من دون أن تعرف السبب - إلى كائن جديد، بهوية مغايرة غريبة ومقلقة.
- 4 - الأحداث الواقعية/الأحداث اللاواقعية: حيث قد يكون الحدث المركزي لا واقعا يصعب تصديقه، لكن القصة

تقدمه على أنه واقعي؛ ومن هنا كانت غرابته التي تزرع القلق في النفس، كما في تحول الإنسان إلى كلب مثلاً. ويذكر المودن في هذه الدراسة أيضاً أن ترجمة مصطلح الغربة المقلقة ترجمة اقترحها وجيه أسعد في ترجمته لكتاب مارت روبير: رواية الأصول وأصول الرواية، الرواية والتحليل النفسي (1987) (42).

وهكذا، فإننا نرى أن الاهتمام بالغربة، بالمعنى الذي قدمناه في هذا الكتاب وفي كتابنا عن «الفن والغربة» 2010 أيضاً، هو اهتمام محدود، كما أن معنى الغربة، لدى من كتبوا حولها في العربية، وأشهرهم كليطو، معنى محدود.

الخاتمة

كثيراً ما نظر النقاد إلى هذا النوع الأدبي على أنه يتضمن نوعاً من الهدم أو التقويض أو التهديد لكل ما هو معظم أو عقلاني، أو بالأحرى، واقعي، مستقر، راكد. متفق عليه ففي كتابه «العجائبي في الأدب» The Fantastic in literature (1976) نظّر إريك رابكن Erick Rabkin إلى هذا النوع على أنه يمثل «قلبا مطلقاً مباشراً للقواعد الأساسية للعالم السردى». وكذلك نظر بعض النقاد أمثال بيير. جورج كاستيه إلى نصوص هذا النوع الأدبي على أنها تعكس محاولة ما للهروب من الواقع المادي أو النفسي أو الاجتماعي، وإنها قد تعكس أيضاً خيبة أمل جيل ما من الكتاب في واقع ما، إذ قد يجدون أنفسهم غير قادرين على التكيف أو التحمل لواقعهم، ذلك الذي أصبح، هكذا، غريباً، ومن ثم فإنهم قد يتجهون نحو عالم الخيال العجائبي في محاولة واعية منهم للفهم أو الرصد أو التجسيد أو الرفض أو التحرر نسبياً من كل ما يمثلهم لديهم هذا الواقع من قلق وخوف وفي محاولة أيضاً للإيحاء والإيماء بما يمكن القيام به نحو تغييره وإحلال واقع آخر، أكثر حرية وكرامة، وإنسانية محله.

هكذا كان الأدب الخيالي أو العجائبي لدى روزماري جاكسون يمثل نوعاً من أدب الرغبة Literature of desire، أدب يحاول على نحو مميز أن يعوض ذلك النقص الموجود لدينا والناتج من القيود والعوائق الاجتماعية والثقافية.

وفيما يشبه الاتفاق مع ما طرحه فرويد في مقاله عن الغربة قالت جاكسون أيضا إن هذا النوع المتخيل العجائبي يكشف الغطاء من المخبوء والخفي من الأمور والمشاعر والرغبات، ومن خلال قيامه بهذا، يحدث تحولا في ذلك المؤلف والذي يصبح غير مألوف وعلى نحو يثير الاضطراب (43). وقد عرضنا في هذا الفصل للمعاني المتنوعة للغربة في علاقتها في الأدب، وقمنا بالتركيز على نظرية تودوروف حول العجائبي وعلى نقد هذه النظرية أيضا، ثم استعرضنا بعض تلك الأفكار الموجودة في الميدان الآن حول مفاهيم مثل: الطيفية والشبحية والمرادة وغيرها.

الجدير بالذكر أن هناك علاقات قوية بين مفاهيم الغربة والطيفية وبين انفعالات الخوف والالتباس والوحشة والجلال وغيرها، والخوف مكون مشترك بين هذه المفاهيم، وهو أساس الأدب الغرائبي وأساس الغربة. وكما جاء في كتاب تودوروف عن الأدب العجائبي، ووفقا لما أشار إليه لوفيكرافت وغيره أيضا فإن التجربة الخاصة بالقارئ في هذا النوع الأدبي لا بد أن تقوم على أساس الخوف حيث «الجو أهم شيء، لأن المعيار الحاسم لأصالة العجائبي، ليس هو بنية العقدة، ولكنه خلق انطباع نوعي... ولذلك وجب أن نحكم على الحكاية العجائبية، لا على نيات المؤلف»، وحيث يتم ذلك في ضوء الكثافة الانفعالية التي تحدثها الحكاية العجائبية، فهي تكون كذلك عندما يشعر القارئ بعمق بإحساس الخوف والرعب، وبحضور عوالم قوية غير مألوفة» (44)، فما أصل ذلك الخوف؟ وما طبيعته؟ وما علاقته بالغربة والأدب؟ هذا هو موضوع الفصل القادم من هذا الكتاب.



الغربة وسرديات الخوف والظلام

لقد شعر كل منا بالخوف وتأثر به، لكنه - ربما - لم يفهم ما الخوف. هل هو تلك الصرخة التي تخرج من بين شفاهنا في لحظة الصدمة؟ هل هو القلق الذي يجعلنا مستيقظين في أثناء الليل؟ هل هو الانفعال الذي نشعر به ونحن نرى وجوه الأشرار على شاشات السينما والتلفزيون، أو في الحياة؟ ما الخوف؟ هل نستطيع أن نكتفي في تعريفه بما قاله الرئيس الأمريكي فرانكلين ديلاانو روزفلت في خطابه الرئاسي الأول عام 1933 من أن «الشيء الوحيد الذي ينبغي أن نخاف منه هو الخوف نفسه»، أو أن نكتفي بوصفه للخوف بأنه ذلك الذعر، أو تلك الرهبة التي تصعب تسميتها أو تفسيرها أو تبريرها، والتي تشل جهودنا لتحويل التخلف إلى تقدم؟⁽²⁾. هذه الأسئلة

«إن هلع الروح ليس ثمة ما هو أشد منه حتى ساعة الميلاد أو ساعة الموت»

جورج لويس

ستيفنسون في روايته

«دكتور جيكل والمستر

هايد»⁽¹⁾

وغيرها، والتي طرحها علماء كثيرون حديثاً، هي بعض ما نحاول أن نفهمه أو نستكشفه في هذا الكتاب. إننا نحتاج إلى معرفة مثل تلك الخبرة التي عبر عنها موباسان في قصته «الخوف» حين قال: «لقد سيطر عليّ بالتدريج نوع من الخوف الغامض، خوف من ماذا؟ لم تكن لديّ أدنى فكرة عن ذلك. لقد كان من قبيل تلك الوقائع التي تهب خلالها رياح الأرواح العابرة على وجهك، وتشعر بروحك ترتعد ولا تعرف لماذا يحدث ذلك، ويخفق قلبك بالذعر العنيف من شيء غير مرئي، ذلك الذعر الذي أشعر، أحياناً، بالأسى على انقضائه».

الخوف، ما هو؟

إن الخوف هو أحد الانفعالات الأساسية الكبرى، والتي تشتمل أيضاً على: السرور والغضب والحزن. ويشير الخوف - عامة - إلى أخطار واقعية مدركة أو متخيلة، وهو يختلف عن القلق، الذي يظهر بشكل غير متناسب مع التهديد أو الخطر الفعلي المتضمن في موقف ما. وقد يظهر الخوف نتيجة للتعرض لمواقف محدثة للصدمة، أو نتيجة لملاحظتنا أشخاصاً آخرين يتعرضون لمواقف مخيفة ويكشفون عن مشاعرهم الخاصة بالخوف، وقد يحدث الخوف أيضاً نتيجة تلقينا معلومات مثيرة له، ويؤدي التعرض المتكرر أو الطويل الأمد للخوف إلى حدوث اضطرابات انفعالية، وإلى ارتفاع مستويات القلق لدى الخائفين.

ويصاحب القلق - في العادة - مجموعة من التغيرات الفسيولوجية التي تحدث في الجهاز العصبي المستقل، وفي الغدد الصماء أيضاً، ومن هذه التغيرات: زيادة ضربات القلب، زيادة سرعة التنفس، ارتجاف العضلات وتوترها، زيادة العرق، وجفاف الحلق، كما تتحول كميات كبيرة من الدم إلى تلك الأعضاء الجسمية التي يكون علينا أن نستخدمها في مواجهة مصادر الخوف، وهنا تظهر استجابات المواجهة أو الهرب fight or flight، وقد يؤدي هذا التحويل المفاجئ للدم من قشرة المخ إلى تلك الأعضاء إلى الشعور المفاجئ بالتعب الشديد والإعياء، أو حتى الإغماء، وهي استجابة يقال إنها تقوم بدور تكيفي لدى بعض الحيوانات، تتمكن من خلالها من مواجهة

الحيوانات الضارية الأخرى. ويظهر الخوف لدى الأطفال البشريين في الشهر السابع على نحو واضح، ويكون الخوف لديهم أكثر قوة من مثيله لدى الكبار. وهناك مخاوف يقال عنها إنها فطرية، أي يولد بها الإنسان، تظهر لدى الأطفال والكبار، ومنها: الخوف من الأصوات العالية المفاجئة، والخوف من الألم ووقوع الضرر البدني، وهناك كذلك الخوف من السقوط المفاجئ، كما يحدث مثلاً عندما نحمل طفلاً فوق أيدينا ونوهمه - بالحركة - أننا سنسقطه أرضاً، فإذا به يرتجف ويضم يديه وقدميه في حركة انكماش واضحة، وهناك أيضاً الخوف من الثعابين والحيوانات الضارية، والخوف من الظلام، وكذلك المخاوف المرضية المسماة الفوبيا Phobia، والتي لا تتناسب استجابة الخوف فيها مع الموقف أو الشيء المثير لانفعال الخوف، مثل الخوف من الأماكن المرتفعة، والخوف من الماء (كما كانت حال الشاعر ابن الرومي)، والخوف من الأماكن الضيقة، والخوف من الظلام، والخوف من مواجهة الجمهور والحديث أمامه، والذي يسمى في عالم الدراما: خشية خشية المسرح Stage Fright، والخوف من ركوب الطائرات، كما هي حال مؤلف هذا الكتاب الذي سافر كثيراً بالطائرات، لكنه يظل في كل مرة، في حالة خوف شديد حتى تهبط الطائرة على أرض المطار، وهكذا⁽³⁾.

والخوف انفعال أساسي من انفعالات مشاعر الغربة، وهو خوف يكون مصحوباً بالافتقار إلى الشعور بالأمن والأمان، مع حالة معرفية يسودها الشك والالتباس، وربما عدم القدرة على تمثيل الموقف المخيف الغريب؛ ومن ثم فقدان اليقين. ويرتبط الخوف كذلك بمشاعر أخرى شقيقة له ومصاحبة له، مثل الفزع، أو الذعر، والرعب.

المفاهيم الشقيقة للخوف في العربية:

لقد حاولت أن أعود إلى بعض المصادر العربية من أجل أن أخرج من متاهة الغربة التي وضعتني فيها هذه المفاهيم الشقيقة للخوف، فوجدتني أزداد غيباً ودخولاً في هذه المتاهة. على أي حال، هذه محاولة خاصة لتحديد بعض الفروق التي في اللغة بين هذه المفاهيم. ونبدأ أولاً بالقول إنه في ضوء المعاني اللغوية العربية للكلمات، هناك انفعالات فرعية كثيرة تدرج

تحت فئة الخوف العامة، نذكرها فيما يلي، ثم نقدم أسباب اختيارنا لمصطلح «الذعر» Terror الذي يتكرر ظهوره في هذا الكتاب بوصفه ترجمة رأيها مناسبة كبديل عن كلمات «الرغبة» و«الروع» و«الفرع» التي قد تظهر في مواضع أخرى في كتابنا هذا أيضا، وتظهر في سياقات مفاهيم أخرى مثل «ترويع الآمنين»، و«الإرهاب»، وغيرها.

وفيما يلي شرح مختصر لمعاني الكلمات الأساسية في عائلة الخوف هنا:

1 - القلق: هو الانزعاج والضجر، فقد يقال: بات قلقلًا وأقلقله غيرُهُ. وقد ميز فرويد بين الخوف والقلق فقال إن الخوف يكون من شيء محدد، بينما يكون القلق من شيء غير محدد أي من شيء متصور أو متوقع، أو متخيل. وتكاد تكون هذه التفرقة هي نفسها التي اعتمد عليها النقاد والمفكرون، بعد ذلك، وكما سنرى، في تمييزهم بين الرعب والذعر، حيث الذعر يكون من شيء غير محدد، بينما يكون الرعب متعلقا بشيء محدد.

2 - الذعر: هو الخوف والفرع. وفي الحديث: «لا يزال الشيطان ذاعرا من المؤمن»، أي ذا دُعر وخوف، أو هو فاعل بمعنى مفعول، أي مذعور، وامرأة ذعور، أي تُدعر من الريبة والكلام القبيح.

3 - الفرع وأصله صحيحان أو معنيان: أحدهما: الذعر، والآخر الإغاثة، فأما الأول، يقال فرعَ فرعَ فرعا، إذا دُعر، وهكذا نقول فرعا من صوت مفاجئ مخيف في الليل. أما الأصل أو المعنى الآخر للفرع فهو: الإغاثة، هكذا نقول: أفرعته إذ رعبته، وأفرعته، إذا أغثته وفرعته إليه فأفرعني، أي لجأت إليه فرعا فأغاثني.

4 - الرعب: هو الفرع والخوف معا، وفي الحديث: «نُصِرْتُ بالرعب مسيرة شهر»؛ حيث أوقع الله في قلوب أعداء رسول الله (صلى الله عليه وسلم) الخوف منه، فإذا كان بينه وبينهم مسيرة شهر هابوه وفرعوا منه.

5 - الرَّوْعُ: الفزع، راعني الأمرُ يروْعني رَوْعا: أفرعني.
وقالوا في المثل: أَفْرَحَ رَوْعُهُ، أي ذهب فَرْعُهُ وانكشف وسكن.
أما الرَّوْع فهو موضع الرَّوْع وهو القلب. هكذا قال ذو الرمة:
جَذْلَانِ قَدْ أَفْرَحَتْ عَنْ رَوْعِهِ الْكُرْبُ، أي خرجت من قلبه
الأحزان فأصبح فرحا.

6 - الرهبة: رَهَبَ بالكسر، يَرْهَبُ رَهْبَةً وَرُهْبَةً وَرُهْبًا،
بالضم، وَرَهْبًا، بالتحريك، أي خافَ، وَرَهَبَ الشيءَ رَهْبًا
وَرَهْبَةً: خافه. وجاء في لسان العرب: لأن تَرْهَبَ خيرٌ من أن
تُرحَمَ. وَأَرْهَبَهُ واسترَّهَبَهُ: أخافه وأفرعه واستدعى رَهْبَتَهُ
حتى رهبه الناس. وبذلك فُسِّرَ قوله عز وجل: «واسترهبوهم
وجاءوا بسحر عظيم»: أي أَرْهَبُوهم. وفي حديث بهز بن
حكيم: «إني لأسمع الرَّاهِبَةَ». قال ابن الأثير: هي الحالة التي
تَرْهَبُ، أي تُفْرِغُ وتُخَوِّفُ.

7 - الهلع: الْحِرْصُ، وقيل: الْجَزَعُ والفزع، والهلع: الْحُزْنُ
وَالْجُبْنُ والجوع، والهلع: الحريص على الشيء (4).

وقد ذكر أبو هلال العسكري في كتابه «الفروق في اللغة»: الخوف توقع
الضرر المشكوك في وقوعه، ومن يتيقن الضرر لم يكن خائفاً له، والفرق بين
الخوف والرهبة، أن الرهبة طول الخوف واستمراره، ومن ثم قيل للراهب
راهب لأنه يديم الخوف، والفرق بين الخوف والفزع والهلع، أن الفزع مفاجأة
الخوف عند هجوم غارة، أو صوت مخيف، وما أشبه ذلك، وهو انزعاج القلب
بتوقع مكروه عاجل، أما الهلع فهو أسوأ من الجزع، وقيل الهلع على ما فسره
الله في قوله تعالى عن الإنسان (خُلِقَ هَلُوعاً إذا مسه الشر جزوعاً وإذا مسه
الخير منوعاً) ولا يسمى هلوفاً حتى تجتمع فيه هذه الخصال (5).

أما الفرق بين الخوف والهول، فإن الهول مخافة الشيء الذي لا يمكن
الإحاطة به أو تحديده أو التحكم فيه كهول الليل وهول البحر هكذا يكون
الهول هو الشعور الناتج من التوقع أو الإدراك لشيء هائل، ضخيم، غامض،
كالليل أو البحر وما قد يكتنفهما أيضاً؛ ومن ثم فهو أقرب إلى الرهبة، التي
هي - بدورها - أقرب إلى الروع، الذي هو - بدوره - أقرب إلى الفزع، الذي

هو - بدوره - تهديد للذعر، الذي هو - أيضا - حالة مصحوبة بغموض يتعلق بمصدر هذا الخوف المهيمن المستمر، عندما يتضح هذا المصدر، تتحول الحالة إلى رعب.

إذن الفزع حالة مباغتة لا إرادية، وربما لا واعية، غريزية، في حين أن الذعر يعقب الفزع، وهو مصحوب بدرجة ما من الوعي، ومن الاستكشاف، ومن البحث عن المصدر الذي أثار مثل ذلك الخوف الشديد الأول، أي الفزع.

السرد المخيف

هكذا يكون الخوف هو المظلة العامة التي تتضمن تحتها المفاهيم الفرعية الأخرى الصغرى الشقيقة لهذا المفهوم الكبير، وتحت الخوف يأتي مفهوم القلق الذي يعبر عن الانزعاج أو الضيق، وقد يرتبط بالخوف أو الترقب والانتظار لشيء يوشك على الحدوث، ثم يأتي بعد ذلك مفهوم الذعر، وهو مفهوم يجمع بين الخوف والفزع، وهو - أي الذعر - انفعال أقرب إلى الخوف الشديد والتراجع والانسحاب بالجسد إلى الوراء، يعقبه تقدم وفضول لاستكشاف الأمر الذي سبب ذلك الذعر، ويصعب الفصل بين الفزع والذعر.

فالفزع فيه ذعر، وفيه طلب للفوْث والعون والمساعدة، ثم إن الخوف والفزع يجتمعان معا ليظهر الرعب. والرعب والروع والهول والذعر انفعالات متداخلة، لكن الرعب أشد من الروع والهول، ويكون الذعر العام أقرب إلى الخوف العام الشديد الذي يستكشف موضوعه، ويكتشفه، وعندما يحدده، يظهر الرعب، كما أن الرهبة هي إحداث الخوف لدى الآخرين أو ترويعهم.

هكذا يتعلق الرعب بشيء محدد مخيف جدا، في حين يتعلق الذعر بحالة عامة شديدة وغامضة نسبيا من الخوف والرهبة والهول والروع. والخوف والفزع مفاهيم متداخلة، وقد يكون سبب الفزع أكثر وضوحا من سبب الذعر، فأنا قد أصاب بالفزع من كابوس مخيف يجعلني أنهض، على نحو مفاجئ، مفزوعا من النوم، ثم عندما أستيقظ أكون مدعورا من هذا الكابوس، معتقدا أن خوفي يرتبط بشيء في الغرفة التي أنام فيها، وقد لا

أدرك أن ما عانيته هو كابوس مخيف؛ ولذلك أظل بعد يقظتي - ولفترة ما - «مذعورا»، خائفاً من تلك الحالة الغامضة التي هيمنت عليّ، فأيقظتني «مفزوعاً» من نومي، وأظل فترة - أيضاً - خائفاً من النوم، خائفاً من أن يعود ذلك الكابوس، هنا فزع مفاجئ، وذعر مستمر، والانفعالان متداخلان بحيث إنه قد يصعب التمييز بينهما، لكن الفزع مفاجئ ولا إرادي ولا واع، ويسبق الذعر، الذي هو أقل مفاجأة وأكثر استمرارية؛ لأنه تال للفزع ويعقبه، كما أنه مصحوب بدرجة ما من الإرادة والوعي التي قد تجعل الإنسان يبتعد عن ذلك الشيء أو الموقف الذي ولد لديه الفزع أولاً، ثم أصابه بالذعر ثانياً وهيمن عليه.

وفي العربية: الذعر يشبه الفزع من حيث إنهما يرتبطان - معا - بذلك الشعور الخاص بالخوف الشديد، لكن الذعر حالة تتطوي على الشعور بالخوف المهيمن على الإنسان إلى درجة أنها قد تشل قدرته على التفكير أو الفعل، أما الفزع فهو حالة مركبة تتطوي على الشعور بالخوف، ثم الرغبة في مواجهته كذلك؛ ومن ثم فربما كان مقدار الخوف الذي في الفزع أشد أثراً، لكنه أقل استمراراً من مثيله الذي في الذعر⁽⁶⁾.

وفي الدراسات النقدية حول أدب الخوف والظلام تظهر تمييزات مماثلة أيضاً، فمثلاً ميز ديفيد بونتر بين انفعالي الذعر والرعب على أساس أن الذعر إنما يشير إلى نوع من الرعدة التي تصيب عتبة الوعي، إحساس ما بالترقب والانتظار، وكذلك إمكانية تورط غير محدود للذات في سلسلة من الأفعال التي لا تحمد عقباها، أما الرعب فهو نوع من التحديق التام المتخشب كالأموات، الذي يشل الحركة، والذي يزودنا بالصدمة والدهشة⁽⁷⁾. ووفقاً لهذا النموذج، ترتبط قوى الرعب المثيرة للاضطراب، أو تتعلق بموضوعات قابلة للتحديد، بحالات تمزق أو فوضى بصرية في النظام الطبيعي تترتب عليها ردود أفعال جسمية. وهكذا يشير الجذر اللغوي لكلمة رعب Horror إلى بعد جسماني أو بدني، فالكلمة اللاتينية Horrerre تشير فعلاً إلى عملية الارتعاش، أي تلك الرعدة أو الرعدة التي تصيب الجسد، وما يصاحبها من اهتزازات في بعض أعضائه، ووقوف في شعر الرأس... إلخ .

كذلك ربط نويل كارول بين خبرة الرعب ومشاعر التوتر العضلي أو انقباض العضلات وارتخائها، وإفراز العرق، والاشمئزاز، الشلل المؤقت، التراجع إلى الخلف، الإحساس بالوخز الخفيف، التجمد الحركي... إلخ. أما الذعر فهو ذلك الاضطراب الذي يحدث نتيجة حالة عدم التحديد الخاصة به، فهو لا يتعلق بموضوع مادي محدد؛ ومن ثم فإن العوامل التي تحدده تظل تتروغ دائما من التصنيف، والتسمية؛ وهكذا فإن الذعر هو توقع الأذى، وما يصاحبه من توترات، وتغيرات، وهو - في رأينا - الأقرب إلى مفهوم الغربة، ذلك الذي لا يمكن تحديده أو تصنيفه وفقا لما قال فرويد، وقبله كانط وبعده ليوتار. وهكذا، فإنه إذا كان الرعب يجعل الناس يرتعدون، فإن الذعر يقوض دعائم عالمهم⁽⁸⁾.

وقد وضعت المعالم العامة للتمييز بين هذين المصطلحين في أثناء القرن الثامن عشر وما قُدِّم خلاله من نظريات جمالية، فقد لاحظت أن رادكليف مثلا، أن الذعر يعمل على الامتداد بالروح، واتساع حدودها، ويوقظ الملكات الخاصة بها لتصل إلى درجة عالية من الحياة، أما الرعب فيجمد، ويقلص، ويوقف عمل هذه الملكات تقريبا. كذلك فإنه بينما قد تكون أسباب الذعر غير واضحة وغامضة، فإن أسباب الرعب تكون غالبا أكثر وضوحا وأقل غموضا، ونتيجة لذلك، فإن الذعر قد يميل إلى إثارة العقل والأحاسيس، في حين لا يقوم الرعب بأي شيء لاستثارة قدرات القارئ الخيالية. ووفقا لما قدمه ديفندرا فارما Devendra F. Varma عام 1988 أيضا فإن الفارق بين الذعر والرعب هو نفسه الفارق بين الإدراك التوقعي أو الاستباقي المخيف من ناحية، والتحقق المزعج من ناحية أخرى، بين التشمم لرائحة الموت من ناحية، والتعثر بجثة من ناحية أخرى. هكذا فإن الذعر قد يخلق المناخ المشعور به، المتعلق بالخوف النفسي الشديد. أما الرعب فيلجأ إلى العرض الأكثر سذاجة لعالم المقابر والجثث والموت⁽⁹⁾.

هكذا مال كثير من النقاد والمنظرين إلى التمييز بين الذعر والرعب على أساس أن الأول متخيل الطابع، متصور الانفعال، في حين أن الثاني مادي الطابع، جسدي الانفعال، وهو تمييز قد رفضه أيضا بعض الكتاب والنقاد حديثا، من أمثال تويتشل الذي قال إن أسباب الرعب غالبا ما تكون موجودة في الأحلام، أما الأساس الذي يقوم عليه الذعر فهو الواقع نفسه، وهي فكرة

غير مقنعة - في رأينا - وذلك لأن حالة الذعر قد تتجاوز الأحلام، كما قد تحتوي حالة الرعب على الواقع والخيال أيضا، وعلى أنحاء شتى.

فعلى عكس الرعب الذي يجعل الخيال يتراجع ويرتعد ويتوقف من الخوف، فإن الذعر يومئ إلى الخوف والشر، ويفتح حيزا لحب الاستطلاع الإنساني الأساسي. إن الخوف الشديد أو الذعر وخصائصه الجلية، وحالاته البينية المؤثرة، وإمكانية التجسيد، أي الجهد المتحقق أو الواقعي الخاص به، قد تم الاعتراف به منذ وقت طويل على أنه جوهر الاتجاه القوطي، ومركزه تلك الخبرة الانفعالية التي تعرض نفسها خارج الزمن والذات، في شكل «توتر» بين الواقعي وغير الواقعي كما قال فارما (10).

إن حالة «الما بين»، وذلك التهيب أو التعليق أو الإيقاف المؤقت للواقع، تُقدّم - بعد ذلك - من أجل أن يستكشفها القارئ ويدرك - في قلب حالتها الذاتية الخاصة - عوالم من الخلق والتفسير. إننا نعيش - كما قالت إنجيلا كارتر - في أزمنة قوطية، وهو قول قد يصح أيضا في أيامنا هذه، فالعيش في أزمنة عنيفة لم يخف - كما قال جوناثان ليك كرين J. Lake Crane - تذوقنا للدماء. إن الرعب، في ذاته، ليس كافيا، ولعل شعبية قصص ستيفن كينغ، وكذلك وجود الخوف كعنصر مهيم حتى في قصص الأطفال الآن مثلا، هو دليل واضح على ما قاله ليك كرين أيضا من أن ما هو منفر في نوع الرعب، وخاصة الأفلام، ليس العنف أو الرعب في ذاتيهما؛ لكنه ذلك السياق العدمي الذي يحدث فيه هذا العنف (11).

هكذا يمكن القول إن ذلك التوق إلى الرعب، والواضح في تلك الشعبية الكبيرة لأفلام الرعب ورواياته، إنما هو غطاء سطحي يعبر عن رغبتنا المتأصلة فينا، الخاصة بالخوف الشديد من الخواء أو العدم أو الفراغ، هكذا قال كل من بودريار ودريدا وليوتار إن الشرط ما بعد الحداثي الذي نعيش فيه قد سبب تحولا جذرياً في طبيعة خيالنا الجمعي، إنه تحول موجه - وعلى نحو ملفز وغامض - نحو الخوف والفرع والرعب؛ خوف من الموت وكل ما يخيف يعمل كقوة داخلية موجهة توجد - كما تقول «ماريا بيفال» - وراء تلك التعبيرات عن المفاهيم ما بعد الحداثية في الأدب، وتعبّر عن تلك الحالة من الاستثارة والذعر التي في عقولنا أو في أرواحنا.

الذعر والرعب والغربة

يجد بعض النقاد الآن أمثال داني كافالارو وجوها عدة من التشابه بين مفهوم الذعر والرعب، من ناحية، ومفهوم الغربة كما قدمه فرويد، من ناحية أخرى، حيث تظهر تلك الاستجابات أو التأثيرات الخاصة بالغربة عندما تكتسب الظروف المألوفة فجأة دلالات ومعاني غير مألوفة، ومن دون أن نكون قادرين على التيقن من الطريقة والسبب اللذين جعلنا هذا التحول يحدث.. فقد تظهر هذه التحولات الغريبة نتيجة الشكوك المتعلقة بما إذا كان موضوع ما أو (شخص) هو حيًا فعلاً، أو على العكس من ذلك، ما إذا كان موضوع (شخص) يفتقر إلى الحياة، أو ميت، يقوم بالحركة فعلاً، أو قد يحدث ذلك كله بسبب عدم القدرة على التمييز بين الصورة والواقع، أو الخيالي والواقعي من الأمور⁽¹²⁾.

هكذا فإنه من خلال التواتر، أو التزامن في الحدوث، بين ما هو مألوف وما هو غريب أو غير مألوف، تستثير الغربة انفعالات متناقضة وجدانياً، كالاستثارة الانفعالية والبهجة والتبته من ناحية، والارتداد المفاجئ إلى الخلف أو الاستغراب أو التقرز والخوف، من ناحية أخرى، وهكذا، فإنه - وفقاً لما قاله فيكتور سيج، وآلان لويديسميث، وغيرهما - فإن الغربة تعمل بوصفها أشبه بنوع من الفجوة الموجودة بين الشفرات الخاصة بالنصوص، نقطة يبدو عندها التمثيل نفسه وكأنه يُخفق في التحقق أو التجسد، أو أنه يزيح نفسه، يمزقها أو يفككها، على أنحاء شتى». وهكذا، فإنه إذا كان الغريب - بحكم طبيعته غير المحددة - وثيق الصلة بالذعر، فإنه قد يرتبط أيضاً بالرعب بالقدر الذي يدفعنا عنده إلى مواجهة طبيعتنا المادية. وكما أشار ديفيد موريس أيضاً، فإن الغربة هي: «إحساس مهيم يصيب المرء بالدوار أو الذهول، إحساس يحملنا على نحو عميق إلى ما وراء الأحاسيس والأجواء الإنسانية العادية، وهو إحساس ينطلق عندما نواجه الصورة الخفية المحرقة، لكنها غير المبعدة تماماً، من رغباتنا المكبوتة»⁽¹³⁾.

وكذلك يرتبط هذا التعارض بين الرعب والذعر بشكل عام بذلك التمييز بين الجميل والجليل. فالموضوع (الشيء/الشخص) الجميل له شكل مادي وحواف أو حدود محيطية له به واضحة، في حين أن الجليل يتحدى التحديد

أو التعريف له، أي يتحدى وضعه ضمن إطار محدد أو واضح، وذلك وفقا لطبيعته التي تميل إلى تجاوز أو عبور تلك المستويات المقبولة للحجم أو الطاقة، هذا على الرغم من معرفتنا بأن الجليل لا يكون بالضرورة مربعا. وقد تحدثنا عن الجليل بالتفصيل في الفصل الأول من هذا الكتاب.

الذعر والرعب في السرد

يتم توصيل حالات الذعر والفرع، والرعب والخوف - على نحو واضح - من خلال تلك القصص التي تجسد خبرة الخوف كحالة مستمرة متواصلة لا تنقطع، ولا يعني تواصلها هنا بالضرورة، استمرارا في الوقائع المادية المرتبطة فعلا بحدوثها؛ بل استمرار الإحساس بهذا الخوف، التوقع للشر الكامن، للأذى المقيم، للضرر الملازم للكارثة، أو حتى الموت، الموشك على الوقوع، هنا الخوف متخيل متوقع متصور، أكثر منه خوفا ماديا، لكن الأحداث المادية، مثل الأصوات، المشاهد، الغموض، الصراخ، الدم، الكائنات غير العادية، والمفاجآت، وغيرها، تعمل أيضا على استمرار حالة الخوف هذه، ثم عندما نواجه هذا الخوف ونتجاوزه، قد نشعر بالمتعة والراحة.

هكذا يقال إننا نسعى، في الفن والأدب، وراء الخوف، نبحث عنه، نسعى إليه من أجل أن نواجهه، نحن لا نستطيع أن نتجنبه أو نهرب منه، ومن ثم فإننا قد نبحت عنه ونسعى إليه كي نواجهه، كي نقوي من خلاله أنفسنا، وإن سعينا هذا سيكون أكثر أمنا وأقوى متعة عندما يحدث خلال تفاعلنا مع القصص والروايات، أو مشاهدتنا أفلام السينما، أو الفن عامة، ويقال إن خوفنا من هذا النوع من الفن والأدب يزداد أيضا إذا كنا في الظلام.

تشتمل قراءة الأعمال الأدبية المخيفة على مزيج وتفاعل لانفعالات عدة ترتبط بالألم والخوف والمتعة، ألم القتل، وخوف الأشباح، متعة التحرر من سلاسل الألم والمصائب المتكررة هذه، هنا تركيبات خاصة ونماذج للانفعالات المرتبطة بالرعب والمتعة، الرعب والسرور، الالتباس الذي يحدث نتيجة للتأمل والانغماس وفقدان الذات القارئة في الموضوع المقروء، هنا غياب للذات ثم اكتشاف لها، هنا الذات تسكن النص مثلما يسكن النص فيها أيضا، هنا القارئ شبح يزور النص وينتابه، كما أن النص هنا مجموعة

أشباح تزور نفس القارئ وروحه ووجدانه وتنتابها أيضا، هنا مراودة ومراودة مضادة، تحطيم للحدود وعبروها بين الذات القارئة والموضوع المقروء، وبين الواقعي والمتخيل، والممكن والمستحيل، هنا تعليق مؤقت للحكم وإيقاف لحظي للمنطق الكرونولوجي (الزمني) والمكاني، اختفاء للبنيات الفارقة والمميزة الخاصة بالحياة اليومية العادية، ومع هذا الغياب، مع هذا السقوط للحدود، تحدث حرية، ويحدث تحليق، ومعهما يحدث أيضا خوف وشعور بالغربة، هنا الخوف الذي يتجاوز مستوى التعليق المؤقت للحكم المنطقي الذي تحدث عنه كولريديج، فيما يتعلق بالجميل والخيالي والمتع. وبالنسبة إلى الجليل والخوف علينا ألا ننسى ما قاله بيرك من أن «قوة الألم أقوى تأثيرا من المتعة، وإن الموت أكثر تأثيرا من الألم»⁽¹⁴⁾؛ ومن ثم فإن الجلال، ولأنه فكرة وتصور وتخيل، ربما كان أقل ضررا من الغربة، أقل تأثيرا من الغربة، فهو يختلط بالجمال والمتعة أكثر من الغربة؛ ومن ثم فإن قوة الخوف والرغبة الملازمة له أقل تأثيرا من قوة الغربة؛ وذلك لأن قوة الجليل متخيلة، متصورة خارجية، تتم على مسافة، مثلها مثل فكرة الإشباع البديل، في حين أن قوة الغربة متخيلة وواقعية، غائبة وحاضرة، وفي غيابها حضورها، وفي حضورها الذي يتكرر على نحو إجباري قهري، ليلا ونهارا، مكانا وزمانا، فنا وإبداعا، وحياة وسياسة واقتصادا ووجودا، يكون تأثيرها هو الأقوى أثرا، والأكثر استمرارا. وأبرز أنواع السرد المخيف هو ما يسمى بالسرد القوطي.

السرد القوطي

يضع بعض النقاد فئة الغربة ضمن التصور العام الخاص بالاتجاه القوطي في الأدب والفن، ويضعون معها الجليل والشبهي والذهاني والاكثابي، وغيره من الميول والنزعات المماثلة، ويقدمون بعض الدلالات والمعاني الاجتماعية والتاريخية له، وهذا جيد - نوعا ما - لكننا نعتقد أن الغريب هو الفئة الأعم والأشمل، وأن القوطية هي إحدى فئاته أو تجلياته التاريخية.

فالأدب القوطي والذي أحيانا ما يشار إليه باسم «الرعب القوطي»، نوع من الأدب الذي يمزج بداخله عناصر من الرعب والانفعال والخيال. ويعتقد - بشكل عام - أن مبتكر هذا النوع من القص هو الكاتب الإنجليزي

«هوراس والبول»، وبخاصة مع ظهور روايته المعروفة «قلعة أوترانتو» (1764). ويرتبط القص القوطي - بشكل حميم - بتجدد النهضة القوطية في العمارة التي حدثت في تلك الفترة تقريبا، وكذلك بالرفض للوضوح والعقلانية الخاصين بالأسلوب الكلاسيكي الجديد الذي ميز عصر التنوير (خلال القرن الثامن عشر).

ويجد الأدب القوطي نوعا من التذوق البالغ للانفعالات الجامحة المختلطة الغامضة بكل ما فيها من رعب أو بهجة، وكذلك إثارة الخوف الكبير المهيمن، والرغبة الملزمة للإحساس بالجليل. ويلعب الجو العام المقبض المخيف الغامض المثير للأعصاب، والتوقع، وحب الاستطلاع، والذعر دورا مهما في مثل هذا النوع من الأدب. وقد أثارت خرائب المباني القوطية السابقة تلك الانفعالات المتنوعة المرتبطة بها في الأدب، وخصوصا ما يتعلق منها بالتهور والتحلل والتبدد والانهايار. وقد مال الكتاب الإنجليز البارعون في هذا النوع من الأدب إلى الربط بين مباني العصور الوسطى القديمة «الخرابة والمهجورة» وما اعتبروه فترة مظلمة ومخيفة في التاريخ، فترة تهيمن عليها القوانين القاسية التي تُفرض من خلال طقوس غامضة، وهمية، مؤلمة، وزاخرة بالخرافات.

والمكونات الغالبة على الأدب القوطي هي: الذعر أو الخوف الشديد (السيكولوجي والبدني)، والغموض، والكائنات ما وراء الطبيعية والأشباح، والبيوت المسكونة، والعمارة القوطية، والظلام، والموت، والتحلل، وظهور الأشباح أو الأقران، والجنون، والأسرار الخفية، واللعنات الموروثة. وأبرز الشخصيات التي ظهرت في مثل هذا الأدب هي: الطفلة، والأشرار، والمجانين، وقطاع الطرق، والرهبان، والنساء القاتلات، والسحرة، ومصاصو الدماء، والوحوش، والمستذئبين، والشياطين، والتنانين، والملائكة التي تنزل من السماء، والأشباح والهيكل العظمية المتحركة، وحتى الشيطان نفسه.

وهناك فترات متتابعة من تاريخ القص القوطي يصعب أن نحيط بها هنا، ولكننا سنشير إليها في مواضع أخرى من هذا الفصل، ونكتفي هنا بالقول إن أبرز كتاب هذا النوع هم: تشارلز ماتيورين (1782 - 1824) مؤلف رواية «مالوث النائه» (1820) التي تدور حول مالوث الذي يبيع

روحه للشيطان لقاء مائة وخمسين سنة زيادة في عمره يقضيها في البحث عن آخر يحمله هذه المسؤولية، ثم هناك أيضا ماري شيلي (1797 - 1851) مؤلفة «فرنكشتين»، وستيفنسون (1850 - 1894) مؤلف «الحكاية الغريبة للدكتور جيكل والمستر هايد»، وآن رادكليف (1764 - 1823) صاحبة رواية «أسرار أدولفو»، وكذلك إدغار آلان بو (1809 - 1849)، ولوفكرافت (1890 - 1937) مؤلف رواية «عند جبال الجنون»، وبرام ستوكر (1847 - 1912) مؤلف رواية «دراكيولا»، وغيرهم. ويمتد تراث هذا القصص حتى يبلغ ذروته لدى كاتب قصص الرعب الأمريكي المعاصر ستيفن كينغ».

وقد أطلق على هذا الأدب اسم «القوطي»؛ لأن أصحابه غالبا ما اتخذوا من القصور والأديار والكنائس والمباني القوطية والخرائب القديمة ميدانا تدور فيه أحداث قصصهم خلال القرن السابع عشر، وأصبح مصطلح «القوطية» Gothic يستخدم في إنجلترا للإشارة إلى كل ما هو همجي ومدمر ووحشي ومرتبطة بالتراث الجرمني المتعلق بتلك القبائل التي اجتاحت الإمبراطورية الرومانية على نحو عاصف خلال القرن الخامس الميلادي ودمرتها، ثم امتد هذا المصطلح كي يطلق على أساليب العمارة الخاصة بشمال أوروبا، وفي الفترة السابقة على انبعاث الأنماط الكلاسيكية في العمارة خلال عصر النهضة. وبشكل عام، شاع الطراز القوطي في العمارة في أوروبا بين القرنين الثاني عشر والسادس عشر، وقد تميزت بالأقواس والقباب المدببة أو المسننة، والسراريب المضلعة، والأكتاف أو الدعامات نصف المقنطرة، وغيرها (انظر كتابنا: الفن والغرابية، 2010 لمزيد من التفاصيل حول هذه العمارة وتاريخها).

ويقال إن تطور الأدب القوطي - وكذلك قصص الأشباح بداخله - كان يمثل جانبا من استجابة أكثر اتساعا ضد تلك النزعة العقلانية المتزايدة في عصر التنوير، وقد انعكس ذلك - بدوره - في فلسفات انطلقت لاستكشاف كيفية تشكل المعرفة داخل العقل، وكذلك الطرائق التي تنشط من خلالها العمليات الأقل أو الـ «قبل» شعورية داخل هذا العقل نفسه.

ويعكس الأدب القوطي - عامة - مستويات عدة من الإيهام داخل العمل الأدبي نفسه، بعضها تاريخي، وبعضها سيكولوجي، وبعضها أدبي وفني.

وللقوطية علاقتها بالواقعية السحرية في السرد من حيث اهتمامهما معا بالأشباح والأشباح والأرواح مثلا، لكن أشباح الواقعية السحرية غالبا ما ينظر إليها على أنها جزء من العالم الطبيعي الذي يعيشه المرء؛ ومن ثم فإنها ليست مخيفة، كما هو شأن أشباح القوطية⁽¹⁵⁾، وعندما يحدث امتزاج بين القوطية والواقعية السحرية يظهر الاتجاه المسمى «كشف خفايا النفس البشرية»، أو «الكريبتونيميا» Cryptonymy، وكما قام نيكولاس أبراهام وماريا توروك بالتنظير حوله، وكما يتجلى أيضا في كتابات إدغار آلان بو، وهوفمان، ودستوفسكي، وغيرهم.

القوطية والمخاوف المعاصرة

في كتابه «الرؤية القوطية: ثلاثة قرون من الرعب والذعر والخوف» (2002) يتمسك داني كافالرو D. Cavallaro بالقول إنه من الضروري أن نعترف بأن أشكال المجاز العقلية والجسدية والاخلاقية المرتبطة بالتفكك والانفصال، والتي تم تبنيها في السرديات القوطية، إنما هي ترتبط بطروف إيديولوجية وتاريخية وسياسية خاصة. وهكذا فإنه حيثما تم الاقتراب من الخوف بوصفه ظاهرة منتشرة ومتكررة العودة والتشكل، فإنه يجب التركيز أيضا على أن هناك بنيات خاصة من الخوف قد تم إنجازها أو الوصول إليها في أزمنة وأمكنة معينة، كما أنه لا يمكن - كذلك - تفسير علاقات هذه البنيات السردية الخيالية ومتعلقاتها بوصفها حالات تحلق بعيدة عن الواقع الاجتماعي. هكذا فإن الذعر والرعب ليسا ضدّين متعارضين، لكنهما ظاهرتان شديدتا التفاعل فيما بينهما، وهما يتفاعلا - على نحو كبير - داخل مجال السلوك المسمى الخوف بوصفه ظرفا أو شرطا منتشرا ومتخللا فيهما، وهذه القوة أو الحضور الكلي للخوف يتوازي معها أيضا، ذلك الحضور الكلي لحكايات الظلام ذات التوجه القوطي.

ووفقا لما قاله كلايف بلوم Clive Bloom يتحدث الاتجاه القوطي عن ذلك الجانب المظلم المعتم من القص المألوف أو البيتي، عن ذلك الجانب «الأبيروتيكي الحسي والعنيف، المنحرف، الغريب»، وهو يرتبط كذلك - على نحو متكرر شبه مستحوذ - بالمخاوف المعاصرة، ووفقا لـ «بلوم» أيضا، فقد حدث الفراق الحاسم بين القوطية المميزة لرواية «قلعة أونترانتو» التي كتبها

«هوراس والبول»، وذلك الرعب السيכולوجي الخاص بمنتصف القرن التاسع عشر من خلال قصة «سقوط بيت أشر» (1839) للكاتب إدغار آلان بو، فقد أصبح العالم الداخلي للروح مصدر التهديد الرئيسي، حيث داخله توجد أيضا المطالب التي لا توصف، أو المسكوت عنها للإرادة، أو بالأحرى للغريزة. وتعد نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مهمة أيضا في هذا التطور التاريخي؛ وذلك لأنه حدث خلالها امتزاج بين الاتجاه القوطي وطراز أدبي آخر، هو الواقعية الفيكتورية (16) Victorian Realism، مع ميل خاص يتعلق بالاستكشاف الفلسفي لهذا المجال. وكما لاحظ ديفيد بونتر، فإنه خلال فترة قصيرة لا تتعدى أحد عشر عاما، ظهرت أهم الأساطير الأدبية وأكثرها قوة، وهي أساطير استمرت دينامياتها القوطية في الاستثارة والتشيط لخيالنا الجمعي عبر ما يزيد على قرن من الزمن. ومن بين الأعمال الجديرة بالذكر هنا نجد «الحكاية الغريبة للدكتور جيكل ومستر هايد» لروبرت لويس ستيفنسون، وكذلك «صورة دوريان غراي» لأوسكار وايلد، و«جزيرة الدكتور مورو» لـ «ه. ج. ولز»، ثم «دراكيولا» لبرام ستوكر، وهي أعمال يرى كثيرون أنها تحتوي على سلطة أو قوة رمزية تشبه في قوتها الأعمال القوطية الأولى أو الأصلية، وطاقة قد دفعت نحو حدوث تطورات مهمة في تلك الفترة، واستمرت فعالة في ظهور الاتجاه القوطي ما بعد الحداثي الحالي، فخلال هذه الحقبة الأدبية، أصبح القوطي - بوصفه طرازا أدبيا مميزا، - أقل وضوحا، فالمشهد المدني حل محل الغابة، كما أصبحت القوى الخارقة وما وراء الطبيعية المخيفة موجودة في الداخل، فانحل أو ذاب ذلك التمييز الذي كان قائما بين الواقع والخيال، وإنه بموازاة هذا التغير في الجماليات، حدثت طفرة قوطية كاستجابة للتغيرات الفلسفية والاجتماعية والفنية المعاصرة لها. وكان أبرز تلك التحولات ظهور التحليل النفسي، كما كانت تأثيرات الداروينية والنظريات الاشتراكية واضحة، وأصبح هناك وعي متزايد بطبيعة النفس الإنسانية والسلوك الإنساني، وهو وعي انعكس بدوره في الأدب، وهكذا يقول بونتر إن التحليل النفسي كان النتيجة أو الأثر الناتج من مائة وخمسين عاما من الخلق للوحوش (17).

يهتم الأدب القوطي الحديث - مثله مثل الشكل التقليدي منه - بالأطراف الشريرة، بالتجليات الطيفية الشبحية المخيفة، ولكن - وكما أشار هالبرستام Halberstam - فإنه ومنذ أواخر القرن الثامن عشر حتى القرن التاسع عشر، تحول مسار أدب الرعب القوطي من الانشغال بالخوف الناتج عن أفعال العائلات الأرستقراطية الفاسدة أو حتى رجال الدين، كما تمثل ذلك في القلاع وأديار الرهبان التي تسكنها الأشباح، إلى ذلك الخوف من الأجسام الذي يتمثل من خلال الأجساد المخيفة البشعة المنكرة.

ويركز الأدب القوطي الحديث على كل تلك الحالات والظواهر البشعة المخيفة، كما تحدث في المدينة، بالخوف المتعلق بالاقتراب من الغامض والمجهول والمسكوت عنه في الحياة اليومية العادية، وليس في عالم الليل فقط. هكذا فإن المدينة المتاهية، أو المدينة الحديثة، المتاهة التي في الخيال القوطي الحديث، هي المكان المسؤول - إلى حد كبير - عن خلق كل تلك الوحوش التي تتجول في شوارعها، وهي وحوش تخرج من أوكارها وبيوتها العشوائية القذرة التي تتألف من طوابق وشقق متعددة مزدحمة بالسكان والأسرار كي تثير الخوف⁽¹⁸⁾.

هكذا ركز الأدب القوطي الحديث اهتمامه على الظواهر الشبحية البشعة والوحشية التي في المدينة، كما صُوِّرت المدينة نفسها كوحش، وذلك في ضوء تعدداتها الجغرافية والاجتماعية وانقساماتها، وتنوع تكويناتها، وقد ظهرت الثنائية أو الازدواجية التي يكشف عنها بعض مواطني المدن، واضحة؛ كمحاولة لإبراز التعارضات بين النور والظلام، الحرية والقمع، الأمن والتهديد، الألفة المنزلية والرعب المتسلل أو الكامن.

هكذا أضاف السرد القوطي حالة الرعب إلى ذلك الإدراك الخاص بالمدين لدى الكتاب الواقعيين والطبيين وغيرهم؛ ومن ثم فإنه أرهص أو توقع ظهور ذلك التجسيد الخاص للمدينة غير الواقعية أو «الأرض الخراب» كما ظهرت في قصيدة ت. س. إليوت الشهيرة. وقد أخذت الحداثة معها حالات القلق والشك، ونقلتها من تسعينيات القرن التاسع عشر إلى الإبداع الأدبي الجديد الخاص بالقرن العشرين أيضاً، ولكن من خلال أشكال جديدة.

وقد فتح غزو الفضاء والتطورات التكنولوجية الضخمة المجال آفاقاً أخرى جديدة في الأدب عامة، وفي أدب الرعب والغربة خاصة، وهكذا استمر خيال

العملة يعمل وينطلق. ومثلما شهد القرن العشرون تطور أفلام سينما الرعب، فقد شهد أيضا تطور القصص المصورة (الكوميكس)، وظهور أعمال غاستون ليرو، خاصة شبح الأوبرا، وتحول كثير من الأعمال القوطية، مثل فرنكشتاين، ودراكيولا، إلى أعمال سينمائية، ومسرحية، كما دخلت هذه الأعمال وغيرها، مثل لوحة «الصرخة» لإدفارد مونش، مجال الإعلانات والأزياء والموسيقى والرقص، وغيرها من فنون العصر، وأصبحت هناك ألعاب فيديو للصغار والكبار يكون الرعب والخوف والتوقع والغربة عناصر أساسية فيها، كذلك توحد الأدب القوطي مع الشكل الأدبي الجديد المسمى الخيال العلمي، فظهرت أعمال الخيال العلمي المرعبة، ونحن لن نتحدث كثيرا في هذا الكتاب عن أدب الخيال العلمي؛ لأننا تحدثنا عنه ببعض التفصيل في كتابين سابقين لنا هما: «الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي» (2009)، و«الفن والغربة» (2010)، حيث تحدثنا فيهما عن الكائنات الغريبة المخلقة، مثل: السيبورغ، والاستتساخ، والآلات المخلقة، والدمى، والوحوش القادمة من الفضاء، وألعاب الكمبيوتر، وإدمان الإنترنت، والتحرك والروايات الافتراضية، وغيرها (19).

والذات هي موضع خبرة الخوف وموقعها، ويرتبط الخوف بالموت الرمزي الفردي والجماعي. هكذا يمكن اعتبار مظاهر فزع «قوطية ما بعد الحداثة» تأويلا انطباعيا لثقافة الخوف ما بعد الحداثة، تلك التي يندفع الأفراد فيها بقوة نحو الصور المخيفة، سواء أكانت في السينما أم في الأدب، هنا تكون قراءة مثل هذا الأدب ومشاهدة مثل هذه الأفلام نوعا من المراجعة للواقع، المواجهة الرمزية من مسافة معه. كما أن هناك نوعا من الحنين أو النوستالجيا المرتبطة بالولع بمثل هذا النوع من الأدب، فنحن نتذوق المخيف والعناصر الغريبة التي فيه؛ لأننا نكون مدفوعين بواسطة دافع رومانتيكي ملازم لطبيعتنا، دافع كُبت بقوة، وحرْمنا تطويرة في ثقافتنا الحديثة وما بعدها (20).

في قصة «هوللا» لـ «جي دي موباسان» يشعر الراوي بالأرق ويستشير الطبيب فيقدم إليه نصائحه، لكن متاعبه تتزايد وتتفاقم، ويشعر بأن جهازه العصبي مصاب بالوهن، يهيمن عليه الخوف، ويعتقد بوجود شخص آخر معه في بيته، يوجد معه في كوابيسه الليلية، ويوجد معه في يقظته خلال الليل والنهار، يغادر البيت ثم يعود إليه، فيجد أن سائقه شاحب الوجه وكأنه مريض،

وعندما يسأله الراوي عما أصابه يقول له «يبدو يا سيدي أن المكان لم يعد كما كان، فقد أصابني أرق شديد طوال غيبتك»، ثم إن ذلك الراوي يشعر بأن ذلك الكائن الموجود معه ليلاً في غرفته يشرب الماء دوماً من زجاجته، ويقلب صفحات كتبه، وتزداد لديه الهالوس حتى يقول: «لست مجنوناً ولا أخرف.. لقد رأيته بالتأكيد.. لقد رأيته»، وأيضاً «أمضيت ليلة مقلقة.. كنت متأكداً من وجوده بجواري ينظر إليّ، يتفحصني، يحاول الولوج داخل عقلي، والسيطرة على أفكاري، وأيضاً «ظللت أظاهر بالقراءة وأنا أعرف يقيناً أنه يراقبني، حتى تأكدت أنه يقف خلف ظهري، وأنه يكاد يلامس أذني.. قمت فجأة واستدردت كأنما أحاول استرداد نشاطي، فوقع نظري على المرأة أمامي، ورغم الضوء الشديد لم أر صورتي في المرأة!! لقد حجب جسمه الشفاف صورتي عن المرأة، أي إنه يقف بيني وبين المرأة.. ظللت أنظر مدقماً حتى بدأت صورتي شاحبة باهتة كأنما أراها من خلال زجاج معتم أو من وراء سحاب كثيف.. لم يكن الجسم الذي يحجبها محدداً بشكل واضح، بل كان شكلاً هلامياً يملأ المكان كسحابة دخان، ثم بدأ الغمام ينقشع بالتدريج، وبدأت صورتي تظهر حتى أصبحت واضحة كلية.. لقد انصرف» (21).

هكذا تتزايد مشاعر الراوي بالخوف والرعب من ذلك الحضور لآخر غريب غير مفهوم مخيف معه، حتى يقرر أنه يقبل نفسه في النهاية، هذا مع أنه يقول إنه قد قرأ في إحدى الصحف عن وباء جنوني أصاب الناس في البرازيل في ذلك الوقت، وباء استولى على أرواح الناس، ويطاردهم، ويتحكم في حياتهم، من مخلوقات عجيبة تبدو كمصاصي الدماء، يسلبون الناس وهم نيام، ويشربون الماء والألبان فقط، كما كان يفعل ذلك طيف هؤلاء في هذه القصة، وهو يقول أيضاً إن سفينة برازيلية قد توقفت في نهر السين منذ وقت قريب، وأنه وقف لتحياتها، وأن ذلك الوباء المخيف قد انتقل إليه منها. لكن لماذا أصابه وحده دون غيره؟ هذا ما لم يستطع له تفسيراً (22).

ربما كان الذي لم ينتبه إليه فرويد نفسه هو أنه ليست الأشياء التي اعتبرها مخيفة (الأشباح - الدمى - الموتى - الأصل المكبوت الذي يعود فقط هي المخيفة، بل إن الخوف نفسه - الشعور بانعدام الأمل وفقدان الأمن، عدم الثقة والشك، وما يستثيره ذلك كله من خوف، هو أمر قد

يستجلب الخوف الكامن المكبوت الذي اعتقدنا أنه اختفى، فإذا به يعود ويظهر في شكل جديد من الغرابية الافتراضية: أجهزة التلفزيون داخل البيت التي تحضر الموتى من الممثلين، والبيعيدين عنا من المذيعين، والأمكنة والأزمنة البعيدة، إلى داخل البيت، ولكن لا يمكن الحوار معها، إلا بشكل افتراضي.

عن الظلام

الظلام عنصر مؤجج للقلق والفرع والذعر والرعب ولانفعالات سرديات الخوف كلها. والظلام هو العنصر المكون الأساسي في القص القوطي، وفي قص الغرابية أيضا، في الأماكن القوطية وعناصرها ومكوناتها والأشياء الملحقة بها: القلاع المدمرة، والسراديب، والمقابر المخيفة المعتمة، والأبراج المحصنة، وزنازين السجون المعزولة، والأقبية الرطبة، والممرات الشديدة البرودة، وآبار السلالم التي تتردد فيها أصداء التأوهات والأنين والولولة والصراخ، والمنازل التي تحوي مقابر، وأديار الرهبان التي تغطيها نباتات اللبلاب المتسلقة، والحجرات الصغيرة السرية، والخزائن الخفية أو العواصف، والغابات الباردة المنعزلة، والمستقعات المملوءة بالاحتمالات المخيفة⁽²³⁾.

وفي أوقات معينة من اليوم، خاصة الليل، ومن الفصول والسنة، تكتسب هذه الأماكن دلالاتها المخيفة الأكثر تأثيرا حسب موقعها في العالم؛ فمثلا تُعد البقاع أو الأماكن المعزولة التي تسودها فصول الشتاء في بلاد الشمال، وخاصة في هزيع الليل الأخير، هي العناصر المفضلة في مصفوفة الخوف هنا. لكن هناك أوقاتا أيضا تكون هيمنة الخوف فيها أشد، بصرف النظر عن الموقع: شمال الأرض أو جنوبها؛ ألا وهي الأزمنة الانتقالية، المراحل الانتقالية في حياة الفرد، وفي حياة الأمم والشعوب، مثلا: مرحلة المراهقة وحدوث تغيرات جسمية ونفسية كثيرة لدى المراهقين، أو مرحلة الشيخوخة بوصفها فترة انتقالية بين الحياة والموت، أو فترات الاضطرابات السياسية، وانتقال المجتمعات من حالة إلى حالة أخرى أو وجودها في حالة من الشك والغموض واضطراب الرؤية الواضحة أو حتى غيابها بالنسبة إلى المستقبل وكذلك في فترات الانتقال من النهار إلى الليل، ومن الصيف إلى الشتاء، ويحدث هذا الاضطراب نتيجة للغموض، وحالة عدم التحديد، الفقدان

لليقين ووضوح الحدود أو التبين المرتبط بهذه التحولات والانتقالات؛ ومن ثم فإنها تكاد تكون الأقرب إلى حدوث حالة الانهيار في التمثيل، تلك التي تحدث عنها كانط، وبعده ليوتار، أي العجز عن تكوين المعنى المنطقي العقلاني المهم الخاص بها. إنها الأوقات التي تسود فيها حالة فقدان للتوجه أو التبصر، وتزداد فيها أيضا حالات اختلال الشعور بالذات أو الواقع - كما سنتحدث لاحقا في هذا الكتاب - والتي هي الشرط الأساسي المهدد للغربة.

ويضاف إلى البنيات الخاصة بالأماكن والأزمنة المثيرة للخوف أيضا تلك التكوينات النفسية الأكثر قابلية لاستثارة الخوف لديها، حيث نجد أن الأفراد الأكثر ميلا إلى الذهانية (المرض العقلي)، أو العصائية (المرض النفسي غير العقلي)، وكذلك الأكثر ميلا إلى الفصام البارانونيدي (ذهان العظمة)، أو الشعور بالاضطهاد (ذهان المطاردة والملاحقة أو الارتياب)، أو الأكثر ميلا إلى العزلة والأكثر حساسية ورهافة نفسيا، والأكثر ميلا إلى الشعور بالخوف المتخيل كالأدباء والفنانين هم الأكثر ميلا للشعور بالغربة.

هكذا تتفاعل المناظر الطبيعية والتكوينات المعمارية، والمناخ العام والطقس، والفصول والأفكار والانفعالات وسمات الشخصية في إثارة عالم من الخوف، وحيث للظلمة - كما قال مالينوفسكي - حضورها البالغ، وحيث الضوء أيضا لا يمكن اختراقه أو النفاذ منه، أو تحاشيه، مثله مثل الظلام أيضا .

في أساطير وديانات كثيرة هناك، دلالات ومعانٍ سلبية متنوعة للظلام، حيث ارتبط الظلام لديها - على نحو متكرر - بالفراغ السفلي، وبالاقتدار إلى الوضوح والنظام، وبإحساس مهيم بالخوف والغموض وتوقع الضرر. كذلك ترتبط العتمة والظلام بمفهوم العبث، بوصفه حالة خلقتها عقول عاجزة تبحث عن المعنى في عالم بلا معنى، وقد لعنت المسيحية الظلام بأن وضعت الشيطان، أمير الظلام، في موقف العدو المناوئ لمشيئة الرب. وفي الديانة الهندوسية، يرمز الظلام إلى الزمن المدمر المبدد لكل شيء، وفي الأساطير الإيرانية القديمة، يرتبط الظلام بـ «إهرمن»، سيد الأكاذيب، وفي الإسلام يرتبط الظلام بالظلم والجهل وبالطيش والحماقة⁽²⁴⁾.

وقد تساوقت هذه التقديرات المحطة أو المنقصة من شأن الظلام، أو اتفقت تاريخيا مع ربطه باللون الأسود، لون الحزن والموت، وكذلك

لون البشرة الأسود، وكثير من الأساطير الاستعمارية والبطركية (الأبوية التسلطية) قد وجهتها مقاصد تتعلق بالربط بين هذا اللون الأسود، و«شيطنته» بوصفه يرتبط بالغموض والغريزة والبدائية والتوحش؛ ومن ثم بالفوضى والعماء والتدمير.

لكن قوى الفوضى والتدمير هذه قد تم إدراك وجود جانب إيجابي ملازم لها أيضا، حيث لم تعد الظلمة تعني الوجود المهيمن الجذري للشر فقط؛ بل الحالة أو الشرط المسبق الضروري لتكوين الضوء؛ ومن ثم الخروج من الظلام إلى النور، فالجنين يتشكل في رحم الأم المظلم وتنمو النباتات في باطن الأرض المعتم، وكذلك شأن الطيور والحيوانات والأفكار الإبداعية والتطورات البشرية عامة (25).

وفي التحليل النفسي ارتبطت الظلمة بعالم الظل: الوعاء الحاوي لكل الأشياء المخيفة التي يتبرأ منها الوعي وينكرها. وفي فلسفة الأديب الأمريكي «بو»، يُعد الظل هو المستودع أو المخزن الخاص بالانفعالات التي يتجنبها المجتمع المتحضر والمستنير، أو ينأى بنفسه عنها، أما ما هو أكثر إثارة للتهديد والخطر - فيما يتعلق بالظل - فهو أنه يمتلك قوة مستقلة تميل إلى التعبير عن نفسها من خلال أكثر الأشكال بشاعة وإثارة للخوف، كذلك فإنه كلما زادت القوة التي يتم من خلالها كبت هذا الظل وطاقته؛ زادت قدرته وطاقته على التحول والظهور.

وهكذا فإنه مثلما ترتبط الظلمة بحالة ارتدادية تعود إلى الوراء، إلى الفوضوي والعبيثي والوحشي والشيطاني، فإنها ترتبط أيضا بقوة تقدمية، قوة تتم من خلال القناع الذي يوضع على هذه الطاقة البدائية، هنا يكون القناع هو الوجه الاجتماعي المقبول، كما لدى يونغ، الذي يعبر عن ظل قد كُبت أو مُنِع من الظهور في شكله الأصلي، وقد ترتبط هذه الأقنعة وترتبط بطاقة حيوية؛ ومن ثم بالإبداع، وهنا لا بد من وسائل مساعدة، مثل الخيال والحدس والموهبة، وهنا نجد نقاط التقاء كثيرة بين ما قدمه يونغ وما قدمه شيلينغ قبله، وكذلك فرويد، وغيرهما، حول التكوين الخاص للتجليات الثقافية والإبداعية المقبولة من خلال الكبت الخاص للجوانب الغريزية والبدائية غير المقبولة، إن قلب العتمة والظلام من الممكن أن يكون مضيئا أيضا.

رعب الوجود

في قصة قصيدة «الأرض الخراب»، التي كتبها ت. إس. إليوت، كثير من الموضوعات الغريبة: الظلمة، الفزع، الموت، وتتجلى هذه الموضوعات عند مستوى اللعب باللغة أو ألعاب اللغة، ففي بداية المقطع الأول من القصيدة نواجه تلك الموتيفات القوطية المتكررة الخاصة بالذاكرة والرغبة التي يحركها ذلك الربيع القاسي أو التدفق العنيف، الذي يضغط على الحياة ويدفعها و«أبريل الذي هو أقسى الشهور، فهو يُنبِت الزنايق من الأرض الميتة، ويمزج الذكرى بالرغبة، ويرجع الجذور الخاملة تنبض بأقطار الربيع»⁽²⁶⁾. هنا يطرح إليوت صلة مباشرة بين اللغة والهوية، فأشباح الذاكرة تتحدث هنا بلسان غريب، تذكر المتحدث بماض مبهج شديد الحيوية يتناقض مع ذلك الحاضر الميت والمجذب «لقد قرأت - طوال الليل - وذهبت جنوباً في الشتاء». ولعل تقديم هذا البيت باللغة الألمانية أن يعبر عن ذات غريبة ومفترية، تجد وجودها في آخر، في لغة أخرى، وليس في وجودها الحقيقي، حيث تتحول اللغة الإنجليزية لدى الشاعر هنا، وفي نهاية القصيدة، إلى لغة أجنبية، حيث الذات تجد نفسها مفترية وموجودة في «غير بيتها»⁽²⁷⁾.

وإذا كان هيدغر قد قال «إن اللغة بيت العالم» فإن لغتنا هي أيضاً بيتنا الذي قد نشعر فيه - ومعه - بالألفة، أو نشعر من خلاله - ومعه - بالغربة والاعتراب؛ ومن ثم الغربة. هكذا قد تكون اللغة مرتبطة بالفزع، بالخوف، بانعدام اليقين، أو بيقين مراوغ غير حقيقي. هكذا قد يؤدي سقوط اللغة إلى سقوط الذات، ويمهد خراب اللغة الطريق إلى خراب الذات، وليس ما نقصده باللغة هنا مجرد القواعد والنحو الوصفي؛ بل طريقة التفكير والفهم والتصور والتخيل والإدراك للذات في الواقع والوجود، وأيضاً ذلك الإبداع المؤكد للذات والمحقق لها، الأسلوب الذي هو الشخص أو الذات، كما قال بوفون، ولعل هذا هو جوهر ما قاله لاكان حول التكوين المتخيل للذات من خلال اللغة، وذكرناه في الفصل الرابع من هذا الكتاب.

«ترى من عسى هذا الثالث الذي يسير إلى جوارك أن يكون؟»

أنا لا أجد حين أحصي إلاك وإلاي معا

لكني حين أنظر إلى الأمام عبر الطريق الأبيض

أرى دائماً شخصا آخر يسير إلى جوارك
منسلا ملتحفا وشاحا بنيا مرتديا قلنسوة
لست أدري أرجل هو أم امرأة

لكن ترى من عسى هذا الذي يسير إلى جوارك أن يكون؟» (28).

هنا الصمت ينتشر ويسود، هنا ينبغي أن ننظر إلى ما يوجد خلف ذلك الصمت، إلى تلك الذاكرة التي تتجاوز صمت الحاضر إلى كلام الماضي، هنا نوع من التمزق والتفكك والتكسر في الواقع، هنا البشر أشباح لأنفسهم، لقد أصبحوا حاضرين، ولكن كأشباح لأنفسهم، أشباح غير قادرة على الكلام، غير قادرة على الرؤية، ولا على معرفة أي شيء، هنا دعر خاص بفشل اللغة، فشلها في التمثيل لما تدركه وعجزها عن مواجهة الغريب، أو مواجهته، وغرابيتها التي يصاحبها تتابع خاص لعمليات مراودة، تتابع يقدم البنية الأساسية للقصيدة، مراودة لا يمكن أن يهرب القارئ منها، أو قد يهرب منها بسبب افتقارها الوحدة المحورية أو الصوتية، وكذلك بسبب تلك الطريقة المقلقة التي تقفز من موضوع إلى آخر، ومن صورة إلى أخرى، والتي تتحدث فيها أصوات الأشباح بعضها فوق بعض؛ محاولة أن تعطي تفسيراً لحياتها في مدينة لندن غير الواقعية.

في هذه القصيدة تستدعي الأشباح الصور والحكايات والأساطير المتنوعة، هنا الأصوات ظلال وأصداء، تمثيلات غير ذات أصل محدد، أو محاكاة ثانوية Simulacra للوجود الحقيقي، واقع خراب، خاو مثل هذه الأشباح والأصوات، واقع لا هو «وجود»، ولا هو «لا وجود»، واقع يشبه الواقع وما هو بواقع، ضوضاء وعشوائية وأصداء وظلال وخوف، وجود آلى يفتقر إلى الروح والإبداع، وجود يكمن جوهره في غيابه، ويكون حضوراً موجوداً على المستوى اللغوي فقط، على المستوى الشبهي فقط.

«يا من كنت معي على السفائن في ميلاي

أترى جثة العام الماضي التي في حديقتك زرعتها

بدأت تؤتي ثمارها؟ أتراها تينع في هذا العام؟

أم ترى الصقيع المباغت أقلق مرقدها؟

أبقى الكلب بعيداً، إنه صديق البشر

والإنيش الجثة بمخالبه مرة أخرى

«You! Hypocrite lecteur! Mon semblable, mon frere»

أهذا أنت أيها القارئ المناقق؟ أي شبيهي أي أخي»⁽²⁹⁾.

والمقطع في القصيدة الذي يقول الراوي فيه إنه رأى أحد الأشخاص كان قد سبق أن رآه في ميلاي، وأنه قد وضع جثة في حديقته، وإنها ستحيا هذا العام، هو من المقاطع المهمة في التعبير عن الغربة العامة التي تهيم على القصيدة، هنا بشر جوف، ومدنية غير واقعية، تهيم عليها أشباح شبه بشرية، لا تستطيع الكلام أو الشعور أو الحياة، حالة من الجحيم والآلية والجثث، وقد عبر إليوت في قصائد أخرى له عن ذلك فقال: «سأقول لك مرة أخرى إن الأمر غير صحيح، هنا الموت، أو الحياة، أو الحياة أو الموت، الموت هو الحياة والحياة هي الموت، هكذا ينبغي لي أن أستخدم الكلمات وأنا أتحدث إليك، لكنك لو فهمتها أو لم تفهمها، فإنها لا تعني شيئاً بالنسبة إليّ أو إليك، هكذا ينبغي لنا أن نفعل ما ينبغي لنا أن نفعله». هكذا عبر إليوت عن الموت من خلال التغيرات في الأسلوب والشكل والنعمة والموضوعات المتكررة، الحياة والموت، التراب والجثث والقبور والعظام، وغيرها. والإشارة الأخيرة في هذا المقطع الشعري تناص واقتباس مأخوذ من قصيدة «القارئ» للشاعر الفرنسي بودلير في ديوانه «أزهار الشر».

خاتمة

يرتبط مفهوم الغربة بموضوعات متنوعة في مجال الأدب، من بينها ما يتعلق بموضوعات مثل القرنين، بعمليات الشبح والظل والقناع وغيرها. كما ترتبط الغربة أيضاً بعمليات الإبداع ذاتها، وكذلك عملية القراءة والتلقي للأدب، وأيضاً بعض الأفكار النقدية مثل فكرة التناص، حيث يرتبط التناص في الأدب والفن أيضاً بالغربة، بحضور الأشباح، والأشباح هنا أشباح مجازية، أي حضور الآخر في الذات، حضور أعمال الآخرين في عملي، حضور الماضي في الحاضر، وهذا هو المعنى الذي اعتمد عليه دريدا في كتابته لكتابه الشهير «أطيفاف ماركس» الذي استمد جوهر أفكاره من دراسة فرويد عن الغربة 1919، وكما أشار إلى ذلك دريدا نفسه. كذلك ترتبط الغربة - على نحو

خاص - بالانفعالات، بالاستجابات والتأثيرات، وبخاصة ما يتعلق منها بالخوف والذعر والرعب، وكل تلك الانفعالات التي عالجنا بعضها في هذا الفصل. هكذا فإن مفهوم «التناص» في النقد الأدبي، في جوهره شبحي الطابع، يشتمل على حضور الغائب في الحاضر، لكن أحيانا ما يكون حضور الغائب من خلال شبهة - أي تأثيره - أقوى من النص الذي يكتب الآن، وهنا قد نتحدث عن السرقة، أو الانتحال، أو التقليد، أو الرداءة، أو الكاتب الظل لغيره، أو غير ذلك من المصطلحات، لكن كاتبا آخر قد يضمّن بعض أشباح (نصوص) الآخرين في نصه خفية، بعض حكايات الماضي، أو الروايات، أو الأعمال الفنية الأخرى، ويشكل ذلك كله بطريقة إبداعية جديدة، هنا سنعجب به، وقد نشعر بالولع الشديد تجاهه. ليس هناك نص هو جزيرة منعزلة كما يقول بعض أصحاب فكرة التناص، لكن بعض الكتاب والفنانين وغيرهم قد يتجاوزون هذه المقولة فيستولون على جزر الآخرين كلها.

لم يعد معنى الغربة في الأدب مقصورا على تلك المعاني التقليدية لها والتي أشار إليها ينش وفرويد والتي تربط الغربة بالأشباح والأشياء والظلال وعودة المكبوت والموتى، وما أشرنا إليه كله خلال فصول عدة من هذا الكتاب، بل أصبحت الغربة فكرة عامة موجودة في عالم الحياة العادية في الشارع والبيت والسوق، وهي فكرة يمكن تطبيقها أيضا على أي نص أدبي تتداخل فيه الحدود بين الموت والحياة، وتحضر فيه آلية التكرار التي تحول الإنسان إلى آلة أو شيء، وهي صفة أساسية في ثقافة التكنولوجيا والاستهلاك والنسخ والتكرار والصور المحاكية الثانوية الحالية والتي لم يعد فيها الفن - وكذلك الأدب - يحاكي الحياة، بل الحياة هي التي تحاكي عالم الفن والصور والإعلان.



الغربة وتفكك الذات

نحن لن نقدم في هذا الفصل تأريخاً، ولا إحاطة مدرسية بتعريفات الذات كما ترددت في جنبات النظريات الفلسفية والنفسية؛ بل كل ما سنقوم به هو أن نعرض بعض التعريفات الخاصة ببعض المفكرين والعلماء، من هنا وهناك، ثم نركز على نظرية واحدة نجدها الأقرب إلى موضوع كتابنا الحالي؛ ألا وهي نظرية المحلل النفسي الفرنسي تلميذ فرويد الشهير، جاك لكان (1901 - 1981) .

معنى الذات

الذات - في نظرية يونغ - هي نمط أولى، أو نموذج بدائي من بين أنماط كثيرة، كالحياة والموت والليل والنهار والرجل والمرأة والله والشیطان والجنة والجحيم. وتدل

«كنت أسير في الطريق مع صديقين لي، ثم غريت الشمس، فشعرت بمسحة من الكآبة. ثم فجأة أصبحت السماء حمراء كالدماء، فتوقفت وانحنيت تماماً، على سياج بجانب الطريق، ثم نظرت إلى السحب الملتهبة المعلقة مثل دم وسيف فوق جرف البحر الأزرق المائل إلى السواد في المدينة، وقد استمر صديقا في سيرهما، لكنني توقفت هناك، أرتمش من الخوف، ثم شعرت بصرخة عالية لا نهاية لها تخترق الطبيعة»

الفنان الترويجي

إدغار دي مونش وهو

يتحدث عن المشهد الذي

جعله يرسم لوحته

الشهيرة «الصرخة» (1)

هذه الذات أيضا على ذلك الكل المتكامل الذي يوحد بين العقل الشعوري والعقل اللاشعوري للشخص، وتتحقق الذات نتيجة لعملية التفرد، تلك العملية الدينامية التي تسعى دوماً إلى إنجاز التكامل والتميز في الشخصية، ويتم تمثيل الذات لدى يونغ أيضا بواسطة دائرة أو مربع أو «الماندالا» - رمز الكمال والاكتمال في الميثولوجيا البوذية والهندوسية - ولديه أيضا مركزان للشخصية، حيث الأنا هي مركز الهوية الواعية، في حين أن الذات هي مركز الشخصية الكلية بجوانبها الشعورية واللاشعورية كافة، كما أنها تحتوي على «الأنا» أيضا.

هكذا فإن الذات هي كلٌ ومركزٌ في الوقت نفسه، في حين أن الأنا دائرة صغيرة داخل الدائرة الكبرى الخاصة بـ «الذات»، الأنا تتعلق بالماضي والحاضر، في حين تتعلق الذات بالماضي والحاضر والمستقبل. هكذا تطمح الأنا وتسعى إلى أن تكون الذات، لكنها تظل - دائما - جزءا منها، وجانباً من جوانبها المتعددة. وتتسم الذات - لدى يونغ كذلك - بالاستقلال الذاتي، أي إنها تكون موجودة خارج الزمان والمكان، وهي مصدر الأحلام، وتظهر كقوة أو كشخصية ذات سلطة ما في الأحلام، وتوجه الفرد في حاضره، وقد تتبأ بالمستقبل أيضا.

الذات - باختصار - هي الشخص المفرد، من منظوره الخاص، الذات هي أنت، التي هي بالنسبة إلى الآخرين: ذلك الشخص الذي يتسم بكذا وكذا من الصفات، وقد يكون إدراك الشخص لذاته قريبا من الصورة الواقعية له التي يدركه الآخرون عليها، وقد يكون هذا الإدراك مختلفا بالسلب (ومن ثم هيمنة المشاعر السلبية كالنقص والاضطهاد عليه)، أو الإيجاب (ومن ثم هيمنة أفكار العظمة والتفوق والنبوغ عليه)، وقد تحدث تصادمات بين الصورة المثالية والصورة الواقعية للذات؛ ومن ثم تكون عمليات الانقسام والازدواج والاضطراب التي سنتحدث عنها في هذا الكتاب.

ومثلما قال هيغل بوجود تفاعل دياكتيكي بين الذات والعالم، فقد امتد فلاسفة آخرون - أمثال نيتشه وكيركغور - بهذه الفكرة من خلال استكشافهم لتلك العلاقات التي بين الوعي الإنساني والعالم الذي يعرفه ذلك الوعي، ويرغب فيه، ومثلما أعلى هيغل من شأن المفاهيم والرموز

الفراية وتفكك الذات

وتأثيرها في الوعي الإنساني، فكذلك قلل «لاكان» من شأن الحتمية البيولوجية الفرويدية، المؤكدة لدور الغرائز والجنس والجوانب الجسمية في السلوك، وأعلى من شأن السياق الخاص بالدلالة الاجتماعية وتأثيره - ذلك السياق - في السلوك.

وفي ضوء ما قاله لاكان أيضا تقوم الذات بالإنشاء أو التكوين لنفسها من خلال استخدامها الخاص للغة، اللغة التي جعلت منا بشرا كما قال بافلوف (عالم الفسيولوجيا الروسي) والتي لا توجد ذات إنسانية من دونها (كما قال عالم النيورولوجي جيرالد إيدلمان) فمن أجل أن أنطق جُملا ذات معنى ينبغي أن أحدد موقعي الخاص كمتكلم، فلو قلت مثلا «الثلج أبيض» ينبغي أن تتوافر لديّ أولا فكرة عامة عن معنى «الثلج» ومعنى «اللون الأبيض» تُستبعد خلالها كل الألوان الأخرى من عقلي، وكذلك أن أعرف أنني أتحدث عن شيء ما لا ينتمي إليّ، ليس من صفاتي، بل هو أحد موضوعات العالم التي قررت أن أتحدث عنها في تلك اللحظة، هكذا يحدد الكلام ذو المعنى المواضيع الخاصة للذات المتكلمة، وكذلك تلك الأشياء أو الموضوعات التي يتم التكلم حولها، ويطلق «لاكان» على ذلك المجال أو الحقل الخاص بالذات الذي تجري خلاله عملية إعادة التشكيل الدائمة المستمرة للذات من خلال الكلام اسم: النظام الرمزي⁽⁵⁾ Symbolic Order.

ذات تتشكل من خلال المعنى

هكذا تستكشف نظرية «لاكان» البنيات المختلفة للمعنى، التي بواسطتها، وداخلها، تُحدّد الذات الإنسانية مواقفها داخل العالم في علاقتها بالذوات الأخرى، ومثله مثل هيغل، حدد لاكان الوضع الخاص بالوعي الإنساني بأنه وعي يكون في حالة بحث دائم للوصول إلى اليقين الذاتي Self-certainty، كما أنه وعي يقوم بتحويل ذاته، وعالمه، خلال محاولاته الوصول إلى ذلك اليقين. ومثله مثل نيتشه، تبنى «لاكان» فكرة وجود ذات وهمية أو متخيلة fictional self تكون دائما على شفير التمزق، وعلى حافة التفكك، ذات ترغب دائما في التمسك بذلك الوهم الخاص بالكلية. والذي انتقده شتيرنر كما سنوضح ذلك في الفصل السابع من هذا الكتاب.

ومثله مثل هايدغر أيضا، تبنى لاكان القول بوجود ذات تتشكل داخل مصفوفة (مجموعة متفاعلة) اجتماعية من المعنى، ومن خلالها أيضا. وما أضافه لاكان إلى ذلك كله هو أنه قد أعاد قراءة فرويد قراءة لغوية، أو قراءة من منظور علم اللغة، وهي قراءة تحدد مواضع الذوات الفردية وجذورها بالقول إنها ذوات موجودة داخل تلك المصفوفة الاجتماعية للمعاني، ومن ثم كانت ضرورة القيام كذلك باستكشاف الاستراتيجيات التي تقوم من خلالها كل ذات، ومن خلالها تنشأ، وبواسطتها تبقى وتستمر أيضا.

هذه الاستراتيجيات في جوهرها - كما يقول لاكان - استراتيجيات لغوية وتمثيلية، استراتيجيات يستخدمها البشري يتحولوا من خلالها، إلى أشخاص قادرين على النشاط والوجود داخل السياق الاجتماعي الكلي. وفي ضوء ذلك كله، لا يكون المعنى الذي تنتجه الذات - في شكل كلام أو كتابة - نتاجا للخطاب الواعي الخاص بهذه الذات فقط؛ ولكنه أيضا محصلة لدى كبير من السلاسل الدالة من المعاني التي تعمل فيما وراء ذلك الوعي، أو بعيدا عنه. وإضافة إلى ذلك، فإن أي إنتاج للمعنى هو - في جوهره - أشبه بعملية تكوين للذات، وإنتاج لها بشكل جديد، مثلا عند قراءتي لنص فلسفي أو أدبي... إلخ، فإنه بالإضافة إلى استخلاصي لذلك المضمون ذي المعنى من هذا النص، فإن عملية القراءة هذه، التفاعل، هذه المعرفة، إنما تمثل أيضا «ذاتا» ما، هي ذاتي، وهي في حالة عمل، وفي حالة نشاط، ذاتي كعملية نشيطة، ذاتي كعملية ناقدة، ذاتي كعملية تنمو وتتطور، ذاتي الدينامية، ذاتي التي ليست استاتيكية، ذاتي التي تتشكل من خلال تلك العلاقات التي تتكشف وتظهر بين صوت المؤلف وبنيات المعنى التي يستحضرها ذلك النص، وكذلك وجودي معهما، مصاحبا لهما، وموجودا كذلك، كذات متطورة، على نحو ما، بعدهما⁽³⁾.

لاكان والذات المتخيلة

كسي نفهم وجهة نظر لاكان القائلة بوجود ذات منقسمة تكون غير واعية على نحو تام بذلك النشاط الدال الذي يدفع كلماتها ويحركها، أي إنها تكون شبه واعية، أو تقف على عتبة الوعي الخاصة بها خلال ذلك

النشاط، ينبغي أن نعرف شيئاً حول مصطلحاته، وبخاصة مصطلحاته المرتبطة بمفهوم المرأة، لما لهذا الموضوع من أهمية محورية في تطور مفهوم الذات لديه .

ولقد اقترح لاكان وجود مراحل ثلاث مهمة هنا هي: مرحلة ما قبل المرأة، مرحلة المرأة، مرحلة ما بعد المرأة، وهي مراحل طرحها لاكان لوصف النمو المبكر للطفل ثم المراهق والراشد، ولتحولاته السيكلوجية والإبداعية أيضاً .

1 - مرحلة ما قبل المرأة: تمتد هذه المرحلة منذ الميلاد حتى بلوغ الطفل الشهر السادس، وهنا لا تتوافر لدى ذلك الرضيع - بطبيعة الحال - هوية أو إحساس بالذات أو لا شعور... إلخ؛ لكنه يستمع أيضاً إلى الكلمات، ويراقب العالم حوله، هنا يكون سلوكه موجهاً نحو إشباع حاجاته البيولوجية خاصة، هنا تنشأ علاقة «الجزء - الكل» بينه وبين الآخرين أيضاً، هنا تكون الكلمة التي يسمعها معبرة عن قرب حضور الكل النظرة المحدقة إليه كذلك، هنا الآخر الذي يشبع حاجاته قد أصبح ممثلاً ذهنياً لديه على هيئة صورة أو كلمات، وإنه حتى في ظل غياب الأم تظهر هذه الصورة والكلمات، وتكون موجودة في عقله كبدائل لها، لكن هذه النظرات والأصوات والكلمات، وكذلك علاقة الكل بالجزء، تكون مفككة، متناثرة، متشظية، لا يجمعها كلٌ موحد، ولا ينتظمها إدراكٌ مستمرٌّ، وتعد مرحلة ما قبل المرأة هذه، ومعها المرحلة التالية - كما يقول لاكان - مرحلتين نرجسيتين، حيث لا يميّز الطفل، فيهما، بين نفسه وأشياء العالم المحققة للذة بالنسبة إليه (4).

2 - مرحلة المرأة: وهي مرحلة نرجسية أيضاً، لكنها مهمة جداً في نمو الذاتية، وهي تحدث على نحو تقريبي بين سن ستة أشهر وثمانية عشر شهراً، وتتميز بوجود بهجة ما لدى الطفل، خاصة عندما يندمج أو يتوحد مع شكل إنساني كلي يظهر أمامه في المرأة، فيحرق فيه، وقد يكون شكله هو، وعندما يحدث هذا، فإنه يستمتع بذلك الانمكاس

الخاص بصورته في المرأة؛ وذلك لأنه يقدم له - كما يقول «لاكان» - ويعرض أمامه «ذلك الشكل الكلي للجسم، الذي من خلاله تتوقع الذات، بواسطة شكل متوهم، ذلك النضج الخاص بقوتها».

هكذا يكون ذلك الشكل الكلي أو الإجمالي المنعكس في المرأة شكلاً حافلاً بالمعاني؛ وذلك لأنه هو الذي سيعمل على ميلاد الذات بعد ذلك. إنه يرمز إلى الاستمرارية العقلية الخاصة بـ «الأنا»، ويرهص كذلك بمصيرها المغترب، بذلك الاغتراب الذي سيلحق بها بعد ذلك كما سنوضح تواً. هكذا يواجه الطفل الصورة الكلية الخاصة بالجسم، ويواجه كذلك تلك الحركات المضطربة المستمرة التي تحدث للصورة في المرأة التي يشعر بها وكأنها هي التي تحركه، وليس أنه هو المحرك لها. وتطلق هذه المواجهة - أو هذا اللقاء الأول - للطفل مع انعكاسه في المرأة، ذلك الديالكتيك الذي يتم على مستوى متخيل أو تصوري، والذي يرهص أو يتنبأ بذلك التفاعل اللاحق بين الذات والآخر.

هكذا تكون الصورة الخاصة بالشكل الكلي للجسم في المرأة أشبه بالتوقع للسيطرة اللاحقة التي سيقوم بها الطفل بعد ذلك على حركاته؛ وهنا تكون تلك النواة الأولى الدالة على وجود شيء ينتمي إليّ، شيء أستطيع أن أتحكم فيه وأحركه، صورتني الموجودة هناك في المرأة، ذلك الإرهاص المبكر بالأنا، وهو كذلك نوع من التخيل، التوهم، يقوم على أساس الإسقاط المبكر لشيء ما لم يحدث بعد - أو يتبلور - هو الذات.

ومع تظاهر الطفل، أو اتخاذه لصورة ما - لشكل ما - أمام المرأة، فإنه يحس بالمتعة نتيجة لشعوره بذاته موجودة بشكل كلي أمام المرأة، بدلاً من تلك الحركات العشوائية المتفرقة، لكنه كي يفترض أو يتخذ أو يتظاهر بهذه الصورة من الخارج يكون عليه أن يستدخل - أو يدخل داخل عقله - شيئاً يأتي من الخارج، يأتي من صورته تلك التي في المرأة، من العالم الخارجي هنا. هنا تكون الأنا البدائية الأولى صورة متوهمة، صورة تَمْتَصُّ بعد ذلك، ويُتَعَامَل معها على أنها مصدر ذاتي للمتعة أو الألم. هنا تنشأ جذور ذلك الصراع الجدلي الأولي بين «أنا فعلية» و«أنا مثالية»، وبين الذات والآخر في

مراحل تالية من العمر. هنا المرأة هي آخر، هنا المرأة هي «أنا آخر»، هنا المرأة رمزٌ، رمزٌ يتسع، بعد ذلك، ليحيط بكل ما هو «آخر»، آخر نحاول أن نكامل معه ونتحد، فإذا فشلنا ظهرت بذور التفكك والاختلال في الذات وعلاماتهما، وكما سنوضح ذلك لاحقاً.

هكذا يقول لكان بوجود جدل أو تفاعل بين الذات والآخر، يقوم على أساس ذلك الافتراض الذي يتبناه الطفل - وكذلك الراشد - بوجود صورة ما في شكل «كلية ما» تتناقض تماماً مع تلك الحركات والاستجابات المفككة المتجزئة التي يشعر الطفل بوجودها لديه. هكذا يكون هناك وهَمٌّ ما، تخيلٌ ما لوجود كلية ما مستمدة من الخارج، من شكله - أي الطفل - الكلي في المرأة، وهي صورة يتوحد الطفل معها، درجة بعد درجة، خلال تماهيه التفاعلي مع الآخر؛ ذلك الكلي، المتكامل، لكنه الوهمي أيضاً، الموجود في المرأة⁽⁵⁾.

هنا نوع من التنافس والصراع بين ذات كلية متكاملة متخيلة، وإحساس داخلي بالتفكك والتجزؤ والتشظي، هنا تدافع تلك الأنا الأولى المبكرة عن نفسها بشكل عدواني ضد ذلك الشعور بالتفكك والانقسام، وضد كل ما يستثير هذا الشعور أيضاً، ويتم هذا الدفاع من خلال التوحد مع موضوع ما يكون غريباً عنها، وقد كان ذلك الموضوع موجوداً ومماثلاً لها أولاً في المرأة، لكنها، ومع إدراكها عبر العمر أنها لا يمكن أن تتوحد مع نفسها فقط كي تصل إلى تلك الصورة الكلية المتهمة أو المتخيلة، فإنها لا بد أن تكتشف موضوعات أخرى خارجها، تتوحد معها، هنا قد تتوحد هذه الأنا مع موضوعات مثل الأب، الأم، الإخوة، المعلمين، بعض الحيوانات والدمى النسيجية، ثم تبلغ هذه العملية ذروتها بالتوحد مع الأعمال الإبداعية والفنية، مع مُثُل وقيم ومبادئ وأفكار ونظريات تنتمي إلى أزمنة أو أمكنة أخرى. كما أنها عندما قد تفشل في الوصول إلى نوع مناسب وتكيفي من التوحد، قد تخلق بدائل متوهمة تتوحد معها، كالقرين والظل، والأنا الأخرى، وغيرها، وقد تعبر عن هذه البدائل وتجسدها في أعمال إبداعية، أو قد تستغرق في أحلام يقظتها أو هذيانها. وقد تقع في براثن المرض أو الجنون.

هكذا يتم - عبر العمر - الامتداد بفكرة الآخر كي تشمل ليس فقط الأفراد والآخرين الذين تتوحد معهم الذات؛ بل أيضا الأفكار والصور واللوحات والأعمال الأدبية، والذات الأخرى المثالية المتهمة المتخيلة، غير الموجودة أو المتحققة، التي يتم السعي نحوها، والطموح في اتجاهها، في رحلة متواصلة دائمة لتحقيق الذات، رحلة قد لا تنتهي لدى البعض إلا بالموت، أو بالزهد والتصوف والعزوف عن كل أشكال الرغبة والصراع، وقد تستمر هذه الرحلة بصراعاتها وإحباطاتها وتوقعاتها المحيطة، فتؤدي إلى تفكك الذات وتشظيها مرة أخرى، أو تؤدي بها إلى الجنون والغربة والاعترا ب. ومثلما يحتاج الطفل الصغير إلى استجابات ممتعة من جانب الأم، كي يشعر بذاته ككيان مستقل قادر على الفعل والتأثير، فكذلك يكون الإنسان الراشد في حاجة إلى استجابات خاصة بالقبول والتقبل والتشجيع والإعجاب من الآخرين، وإلا ظلت ذاته قريبة من تلك المرحلة المبكرة الأولى الخاصة بالتفكك والانقسام، وهنا نتذكر مقولات ليفيناس عن أن الذات الإنسانية إنما تتحدد في ضوء توقها الدائم إلى الآخر⁽⁶⁾. هنا الذات لا تصل إلى تلك الصورة المبكرة الكلية المتخيلة لديها عن الأنا والعالم إلا بهذا الحضور الإيجابي الخاص للآخر في حالات غياب هذا الحضور الإيجابي، ثم في حضور بدائل أخرى سلبية وعدوانية ومحبطة له تحدث كل تلك الأشكال السلبية من التفكك للذات، والانقسام لها، في علاقتها بنفسها، وفي علاقتها بالواقع والآخرين، كما تحدثنا عنها في هذا الكتاب.

وهكذا فإن حاجة الطفل إلى أن يحصل على ذلك الاعتراف من الآخر (خاصة الأم في البداية)، وأن يكون مرغوبا فيه، تجعله ينصاع أو يتوافق مع رغبات هذا الآخر، وتسجل هذه الحاجة غير المتميزة وتُكبَّت، مع زيادة وعيه بأنه قد أصبح موضوعا لصوت الآخر، ولنظراته المحدقة. وتدرجيا لا تستطيع الأم أن تلبى كل رغبات الطفل، وتدرجيا تقوم، خلال عملية التنشئة الاجتماعية له، بفرض مطالب عليه، بأن يُشبع بعض حاجاته بنفسه، وتدرجيا تطالبه بإرجاء الإشباع لبعض المطالب والرغبات، وتدرجيا يدرك أن هذه الأم غير كاملة، وغير مشبعة، بل أحيانا محبطة، تدرجيا يشعر بالانفصال عنها، تدرجيا يشعر بالاستقلال عنها، ويبحث عن بدائل لها،

تدريجياً تتشكل ذاته في ضوء علاقات أخرى مع آخرين أو موضوعات غيرها، يظن ويعتقد أنهم قد يشبعون حاجاته ورغباته، مثلما كانت الأم تفعل في البداية.

هكذا يمر الأطفال - كما يقول لاكان - في «مرحلة المرأة» بتلك البداية الخاصة بالإحساس بالذات، وكذلك ببداية الانفصال عن الأم، ومن ثم فإنهم يبدأون في تأسيس «الأنا» الخاصة بهم من خلال عملية النظر إلى صورة الجسد في المرأة، صورة جسدهم الخاص، أو جسد الأم، أو جسد الآخرين غيرها، ويتعرف الأطفال الصورة الموجودة في المرأة على أنها تشبههم، وأنها تختلف عنهم أيضاً، ومع أنه لا يكون في مقدورهم جسدياً التحكم أو الإمساك بالصورة التي في هذه المرأة، فإنهم يتخيلون أن لديهم تحكما أو سيطرة عقلية عليها. هكذا يكون فعل النظر والتخيل الذي يقوم على أساس ما يرونه أمراً حاسماً في إحساسهم بالتحكم والسيطرة على الجسد الذي في الصورة. هنا يتخيل الطفل أنه يستطيع أن يتحكم في جسده الذي في الصورة الموجودة في المرأة، لكنه لا يستطيع أن يقوم بذلك فعلياً. هكذا تزود مرحلة المرأة الأطفال بإحساس ما بوجودهم كأجساد مستقلة في مواجهة أجساد أخرى متخيلة قريبة منهم، وبعيدة عنهم أيضاً. هكذا يرى الأطفال أنهم هم وصور المرايا شيء واحد (توحد)، لكنهم في الوقت نفسه يرون أن هذه الصورة التي في المرأة صورة مثالية متخيلة، بعيدة عنهم، ومختلفة أيضاً. (انفصال وربما تفكك أو اختلال أو جنون).

هكذا تكون مرحلة المرأة مرحلة متعلقة بالتعرف، وبسوء التعرف أيضاً، وهكذا يكشف الطفل ذاته، عبر الآخر، في المرأة أيضاً، هكذا تكون البدايات الأولى لتشكيل الذات؛ تلك الهوية التي سيجري تكوينها من خلال تلك الآليات الخاصة باللاشعور والرغبة واللغة وعبر العمر⁽⁷⁾.

الموضوع الانتقالي التحولي

خلال عملية الانتقال من مرحلة الاعتماد التام على الأم إلى مرحلة الاستقلال النسبي عنها، يحدث نمو خاص للذات، فيتعلق الطفل بموضوع انتقالي (لعبة صغيرة ناعمة - دب من الفراء - بطانية - وسادة... إلخ)

تكون له الخصائص المريحة والناعمة نفسها الخاصة بالأم وملمسها. ويدرك الطفل هذا الموضوع الانتقالي على أنه يمثل جانباً أيضاً من الذات (من حيث تعلقه به وعلاقته معه)، وجانباً من العالم الموضوعي أيضاً، جانباً من الذات، وجانباً من الآخر، الآخر المتخيل هنا، لكنه آخر متخيل، محسوس، ملموس، يتم اللعب والحوار معه، ويمثل ذلك - كما يقول وينيكوت - تمهيداً أو وعداً بما سيقوم به الراشدون بعد ذلك من توظيف للموضوعات الثقافية المختلفة في أنماط سلوكية عدة، قد تكون هذه الموضوعات أعمالاً فنية، أو ممتلكات، أو أفكاراً، أو غير ذلك.

هكذا يكون هذا الموضوع الانتقالي أو التحولي قادراً على أن يقيم صلات أو روابط بين العالم الداخلي للذات والعالم الخارجي لها، وعلى إقامة نوع ما من الوحدة والتكامل بينهما. هنا نوع من التعلق أو الحب الذي يُسَقَط على موضوع أو على آخر، واقعي أو متخيل، هنا تعلق بموضوع أو شخص من خلاله تنمو الذات وتتطور، أما لو ظلت متعلقة به، مثبتة عليه، فإن ذلك قد يمثل نوعاً من الإعاقة لنموها وتطورها العام؛ ومن ثم صدمة وفشلاً في التكيف مع التغيرات الضرورية اللاحقة الخاصة بضرورة تغيير أنماط العلاقات بين الذات والآخر والواقع في ضوء ما يحدث للفرد من نمو جسدي، وعقلي، واجتماعي. وقد تؤدي هذه الإعاقة أو الصدمة إلى ظهور بعض تلك الرغبات المكبوتة التي تنتمي إلى مراحل مبكرة من النمو، ويكون ظهورها ذلك غريباً، إنها رغبات قد تكون مألوفة، ولكنها قد كُبِتَتْ فعادت مرة أخرى في سياق زمني (مرحلة متقدمة من العمر) من غير المألوف أن تظهر فيه؛ ومن ثم يكون ظهورها ذلك غريباً أيضاً⁽⁸⁾.

3 - مرحلة ما بعد المرأة: يكون الانتقال من النرجسية إلى مرحلة الموضوع أو التعلق بالموضوعات، مميزاً لدى لاكان بحدوث فقد ما، فقدان ما، خسارة ما، وبخاصة فقدان تلك العلاقة المبكرة بين الأم وطفلها، وخسارة كل ما كان يرتبط بها من دفة وحنان ورعاية ومواجهة مع عالم يحبط الرغبات ولا يشبعها، مع سلبية وتجاهل يواجهانه في مقابل تلك الإيجابية والاهتمام اللذين كانا، هنا لا بد - كما قلنا - من خلق بدائل، بدائل قد يسقط عليها

هو نفسه اهتماماته ومشاعره ورغباته، ومن خلالها يحقق بعض التوازن لذاته، هنا يشعر الطفل بأنه ليس مكثفيا بذاته، وأنه في حاجة إلى بعض الموضوعات كي يكمل بها هذه الذات، لكنه يشعر أيضا بأن تلك الموضوعات غائبة أو مفتقدة، قابلة للفقد والانفصال عنه أيضا، هنا يبحث عن أرض ثابتة أخرى، ويجد ضالته في الأب، وفي اللغة، هنا يمنحه الأب والمجتمع تلك القوة الرمزية الخاصة باللغة والكلمات؛ وذلك لأن هذه اللغة لها القوة المميزة لها، القدرة على استحضار الغائب، ولها كذلك قدرتها على مساعدة الطفل على التعويض وإيجاد بدائل لفقدانه للأم. هنا يستطيع الطفل أيضا أن يؤجل رغباته، أن يشكلها كتمثيلات عقلية ورغبات يلهو بها حتى يحقق الإشباع الفعلي؛ ومن هنا كان ذلك الحديث المتكرر لدى مفكرين كثيرين عن قوة اللغة وسلطانها ومن هنا كان الحديث أيضا عن قوة الأدب - والفن عامة - وسلطته (9).

الإزاحة والإحلال

يقول لكان أيضا إن الطفل خلال رغبته في أن يكون مرغوبا، يتوحد مع موضوع ما كان يبدو موضوعا لرغبة الأم؛ ألا وهو الأب، هنا أيضا يتوحد الطفل مع صورة متخيلة للأب، صورة تتعلق بقوة الأب، صورة يرى فيها ذاته في مثل قوة الأب وحضوره، صور متخيلة متوهمة لشيء لم يأت بعد، لذاته القوية التي لم تتحقق بعد، لكن هذا التوحد كثيرا ما يعاق أيضا ويعدل بواسطة تلك القيود والضوابط التي تفرض على الطفل داخل المصفوفة الرمزية لعلاقات القرابة والعلاقات الاجتماعية التي تؤكد ضرورة أن يكون الطفل متعلقا بأمور وأشخاص غير التي يتعلق بها الأب، هنا يكون نوع من الصراع الديالكتيكي بين الذات الفعلية للطفل بكل جوانب القصور والنقص الخاصة بها، والتي تعجز من خلالها عن إشباعه ورغباتها من ناحية، وبين الذات المثالية التي تقارن الذات الواقعية أو الفعلية نفسها بها من ناحية أخرى، وتتوسط هذا الصراع سلسلة متتابعة من عمليات التوحد مع آخرين داخل المصفوفة الاجتماعية للعلاقات الرمزية.

هكذا تحدث عمليات إزاحة وإحلال في عمليات التوحد، لبدائل للأم والأب، فتحدث عمليات اندماج الأطفال والمراهقين والراشدين مع بدائل ثقافية أخرى، مع هوايات ومهن، مع الأدب، والعلم، والفن، والتكنولوجيا، والألعاب الرياضية، وأبطال السينما، والمسرح، مع الأفكار الدينية والسياسية وغيرها وذلك لتعويض ذلك الفقد الذي يشعرون به، بدلا من ذلك الاندماج التلقائي الذي كانوا يقومون به خلال مرحلتي ما قبل المرأة والمرأة ذاتها.

خلال مرحلة ما بعد المرأة تكتسب الذات القدرة على ممارسة العمليات الثانوية الخاصة بالتفكير الواعي في مقابل المرحلتين السابقتين اللتين كانت تهيمن عليهما العمليات الأولية الغريزية على نحو واضح. هكذا يفصل الطفل نفسه تدريجيًا عن أمه، عن ذلك الإحساس الخاص باستمرار علاقته البيولوجية معها، واعتماده عليها، ثم إنه يفصل ذاته أيضا عن الأنا المثالية التي في مرحلة المرأة، ثم إنه ينفصل - أخيرا - عن ذاته نفسها، ذاته الواقعية؛ من أجل أن يجد لنفسه مكانا في نظام الرمزية الخاص بالمجتمع؛ وهكذا فإن تلك العملية التي تشكل الذات المتكلمة، الذات التي تجد نفسها في اللغة، وتعبّر عن نفسها من خلال اللغة، الذات التي تجد لنفسها مكانا ومكانة في العالم بواسطة اللغة، هي العملية نفسها التي يتشكل اللاشعور من خلالها أيضا، وبواسطة عمليات الانفصال المتتابعة التي تشكل مراحل متطورة للذات تفصلها عن مراحل سابقة لها أقل تطورا، مراحل تُكَبّت في اللاشعور، لكنها قد تعود بعد ذلك في أشكالها وتأثيراتها الغريبة، قد تعود في الأحلام والكوابيس، في اللغة والأدب، أو في الحياة والفن بشكل عام، وقد تكون عودتها هذه غريبة، وقد تكون أحيانا بالغة الغربة فترتبط بالتفكك والانقسام والازدواج وحتى الجنون.

الأنا والمجتمع

كما أوضح لكان، فإن الذاتية دائما غير كاملة، وناقصة؛ ومن ثم فإنها تُكوّن نفسها دائما من خلال عمليات وأفعال التوحد والتمثيل الرمزية⁽¹⁰⁾، ويؤدي الفراغ دورا كبيرا لدى لكان، والفراغ معناه فقدان المعنى، الافتقار إلى المعنى، العجز عن التوحد مع رموز. ويرتبط وجود الفراغ بظهور الغربة؛

وذلك لأن الفراغ في ذاته غريب، صدع في المعنى، مسافة بين المؤلف وغير المؤلف، بين العالم كما كنا نعرفه مألوفاً قبل الفراغ، ثم كما أصبحنا نعرفه بعد الفراغ أو الصدمة أو الفقد.

وفقاً لما قاله لاكان، يدخل الفرد في شبكة من العمليات الرمزية، نظام التداول الذي يقوم بتمثيله لدوال أخرى، وهذا النظام يفشل كلية، فتظهر فجوة بين الذات وعملية التمثيل الرمزي للعالم، هنا تصبح الذات نفسها فراغاً، مفتقرة إلى المعنى، وتتشكل هوية الذات من خلال ذلك الافتقار إلى المعرفة، الافتقار إلى المعنى، النقص في التمثيل، سوء الفهم الجيد، العجز عن تعرف نفسها في الصور العقلية الخاصة بالإنسانية، شعورها بالخوف من نفسها ورعدها، لكن هذه الخبرة لدى «لاكان» جوهرية أيضاً في تكوين بنية الذات، وفي عملية التوحد؛ وذلك لأن الفرد المنقسم هكذا، الناقص هكذا، العاجز هكذا، يسعى جاهداً، هكذا، إلى الوصول إلى التعرف إلى ذاته، إلى المعرفة بذاته والعالم داخل النظام الرمزي من خلال سلسلة من عمليات التوحد، التي تكون أيضاً غير كاملة في النهاية، وعندما يمثل الواقع فراغاً داخل النظام الرمزي يحدث الانقسام والاضطراب، يصبح الإحساس بالواقع مفككا، وعندما نواجه هذا الفراغ نشعر بالغربة بكل ما يصاحبها من أحاسيس (تأثيرات) مصاحبة خاصة بالاغتراب⁽¹¹⁾.

وترتبط الغربة لدى لاكان بعملية النظر، بالنظرة المحدقة، بما يسمى التمويه والصور المموهة، بذلك الشعور بأنه في تلك اللحظة التي ينظر فيها الإنسان إلى العالم، فإن العالم ينظر إليه أيضاً. وقد استخدم لاكان هنا المثال الخاص بلوحة «السفراء» التي رسمها هانز هولباين، حيث يضطرب تأملنا ونظرنا إلى الشخصيتين اللتين ترتديان ملابس فخمة تدل على العظمة - داخل اللوحة - عندما تقع عيوننا على شيء في منتصف أرضية الغرفة، شيء لا ندركه للوهلة الأولى عندما ننظر إلى اللوحة، شيء يبدو مثل «محو»، أو «ظل»، أو تحريف ثلاثي الأبعاد، جمجمة تنظر إلينا أسفل هاتين الشخصيتين المفعمتين بالفخر والقوة، موت يجثم أسفل الحياة، غربة تحضر مع الألفة، هنا يضطرب إحساسنا الجمالي باللوحة، حيث لا يكون شعورنا الجمالي «كما ينبغي أن يكون»، وتكون الخبرة هنا غريبة؛ لأن

إحساسنا بالعالم الخارجي الذي نسعى إلى السيطرة عليه من خلال قوة النظرة، إحساس يضطرب بنوع ذلك التحريف الذي في النظام الموضوعي للعالم نفسه، حيث تمثل الجمجمة في اللوحة صدمة الموت، الشيء الذي لا يمكن السيطرة عليه، أو ترميزه على نحو تام، الحد النهائي لوجودنا، الذي يظهر لنا لا يقين موضعنا أو ثباته في النظام الموضوعي للعالم. كما يشير هذا التحريف، المتمثل في الجمجمة، وفي خبرتنا الذاتية بالعالم - مرة أخرى - إلى ذلك البعد الخاص «بالواقعي»، إلى الصدمة التي كانت مكبوتة أو خفية، لكنها التي تعود أيضا - مع ذلك - كي تحدث الاضطراب في نظامنا الرمزي. وهكذا فإن «الواقعي» - وفقا لما قاله لاكان - هو ذلك الذي يعود دائما إلى المكان نفسه، إلى المكان الذي يعتقد الفرد فيه أنه كان فيه من قبل. هنا عظمة الشعور بالحياة كما تتجلى في حالة الزهو التي كان عليها هؤلاء السفراء، وكذلك ملابسهم الفخيمة، ثم الجمجمة التي تدل على الموت تحديق بهم وكأنها تسخر منهم، لكنها سخرية «غروتوسكية» مخيفة أيضا.



لوحة «السفراء» للفنان هانز هولباين، 1533، (زيت على بلوط، 207 X 209.5 سم)

هكذا يكون هذا الغياب الشبحي، الذي تقع الذات في براثنه، هذا الأثر المتبقى من الصدمة المكبوتة، والذي يعود دوماً كي يسكن هذا النظام الموضوعي، هو - على نحو شبه تام -، جوهر خبرة التفكك؛ ومن ثم الازدواج⁽¹²⁾، وهذا ما سنوضحه فيما يلي.

بدايات التفكك

عند نهاية القرن التاسع عشر، لاحظ وليم جيمس - عالم النفس والفيلسوف الأمريكي الشهير، وأحد المؤيدين المبكرين لفرويد في الولايات المتحدة - وجود علاقة قوية بين حالة الذهول التي تحدث لبعض الناس بعد تلقيهم إحدى الصدمات العنيفة، وذلك الشعور غير المرتبط بزمن معين، أو الذي يحدث عنده ومعه اختلال الشعور بالزمن والمكان، ذلك الإحساس المهيمن على الفرد، والذي يجعله يشعر بالغربة. وقد استشهد جيمس بما قاله أحد المرضى المقيمين في مستشفى للأمراض العقلية، حيث قال: «إنني أشعر وكأنني أعيش في قرن آخر». وكتب مريض آخر يقول: «تتحرك الناس كالظلال، وتبدو الأصوات بالنسبة إلي وكأنها تأتي من عالم بعيد»، في حين أشار مريض ثالث إلى اعتقاده أن «الأمر يبدو وكأنني لا أستطيع أن أرى أي واقع، كما لو أنني كنت في مسرح، وكما لو كان الناس ممثلين، وكل شيء أشبه بمشهد مسرحي، إنني لا أستطيع أن أجد ذاتي.. إنني أمشي، ولكن.. لماذا؟ ثم إنني أذرف دموعاً كاذبة، ويداي لم تعودا حقيقتين، والأشياء التي أراها لم تعد كذلك، أشياء حقيقية⁽¹³⁾».

هكذا يصبح بعض الناس فرائس للدهشة العميقة - كما قال جيمس - فالغربة شيء غير مريح، واللا واقع «لا يمكن أن يكون موجوداً، لكن إذا كان العالم الطبيعي ذا وجهين هكذا، وغير أليف، هكذا، فما العالم الحقيقي؟ وما الأشياء التي يمكن أن تكون واقعية؟». وهنا استخدم عالم النفس الأمريكي (الذي كان يعرف الألمانية بطلاقة) الصفة «غير أليف» Unhomlike، أو: لا يشبه البيت الحميم المألوف، وهي الكلمة الأقرب إلى المصطلح الذي استخدمه فرويد بعد ذلك، وهو uncanny، أي الغربة، وذلك من أجل أن

يصف ذلك الشعور الذي يتزايد لدى المرء ويجعله يشعر بأنه يعيش في عالم غير حميم أو مألوف، يدفعه نحو التعجب والتساؤل والاستغراق في أفكار نظرية، أو ميتافيزيقية.

ولقد أدركت هذه الحالة على أنها نوع من الاضطراب السيكلوجي في الوعي بالذات، على أنها زملة أعراض وليست عرضا واحدا، زملة أعراض تحتوي على شعور الفرد بأن العالم يبدو بالنسبة إليه غريبا، دخيلا، غير مألوف، أشبه بحلم، وأن الأشياء تبدو له - خلالها - أقل من حجمها أو أكبر، أو أنها مسطحة، كما تبدو الأصوات هنا وكأنها تأتي من بعيد، وتبدو الصور الخيالية آلية، والخيال صعب المنال، والانفعالات مفتعلة.

ومن بين الاستعارات الكثيرة المثيرة للحيرة التي يستخدمها هؤلاء الأفراد الذين يشعرون بالغرابية والغربة أيضا أنهم يقولون إنهم «كأنهم» كانوا قد فقدوا الشعور بشخصياتهم، إنهم يحسون بأنهم كما لو كانوا يرون أنفسهم، يشاهدون فيلما، وهذا نوع من الشعور غير السار بالمشاهدة للنفس، بأن الشخص شديد الانتباه لذاته فقط»⁽¹⁴⁾، هنا انقسام بين ذات تلاحظ وذات أخرى تقوم بالفعل أو الأداء، في أبلغ صورة لماذا؟ لأن هذا الانقسام يصبح موجودا ليس داخل العقل فقط؛ ولكن خارج الجسم أيضا، خبرة تتعلق بأشياء تدور خارج الجسد، تكون صحيحة بالنسبة إلى صاحبها فقط، وليس إلى غيره من الناس؛ ومن ثم فهي تخرج من مرحلة الهذات والأفكار العقلية الداخلية إلى مرحلة الهلاوس التي تتجسد في أشكال وصور وحركات خارجية.

اختلال الشعور بالواقع والشخصية

في ثلاثينيات القرن العشرين، قام الطبيب النفسي الألماني فلهلم ماير غروس بمراجعة النظريات ودراسات الحالة والتأملات الخاصة بهذه الظاهرة في مقاله المعنون «حول اختلال الشعور بالشخصية»، وأوضح الفروق بين اختلال الشعور بالواقع Derealization واختلال الشعور بالذات أو الشخصية Depersonalization، وقال إنهما تجليان ظاهران لما يمكن أن يكون المرض نفسه والاضطراب نفسه، وقد أشار هذا العالم كذلك إلى

ذلك الطابع المتكرر لمثل تلك الحالة، وكذلك إلى صعوبة وصفها بالكلمات، أو مقارنتها بأية حالة نفسية أخرى، وكذلك إلى ظهورها المفاجئ لدى الفرد من حيث لا يدري، ثم اختفائها، ثم ظهورها واستمرارها فترة أطول بعد ذلك. في كتابه «الأشكال المختلفة للخبرات الدينية»، الذي نشر عام 1902، وفي فصل عنوانه «الروح المرضية»، أعاد وليم جيمس نشر كلمات كاتب فرنسي وصف خلالها هذه الحالة عندما قال: «لقد ذهبت إلى غرفة ملابسي، وفي الغسق هبط عليّ ذلك الشيء فجأة دون إنذار مسبق، كأنه جاء من الظلام، خوف مرعب يتعلق بوجودي الخاص، وفي الوقت نفسه ظهرت في عقلي صورة مريض بالصرع كنت قد رأيته في المستشفى، شابٌ شعر رأسه أسود أميل إلى الاخضرار، أبله تماما كما اعتاد أن يجلس طول النهار على أحد المقاعد، أو على ما يشبه الرف بجوار الجدار، وقد كان يجذب ركبتيه فتحيطان بوجنتيه، وقد كانت الملابس الداخلية الرمادية الضيقة هي الملابس الوحيدة التي يملكها». ويستطرد الكاتب في وصف حالة ذلك الشاب البائس، كما يصف كيف امتزجت صورة ذلك الشاب بصورته هو الخاصة، وخاف - على نحو مرعب - من أن يلقي مصير ذلك الشاب، أو أن يصبح مثله، ثم إن الكون قد تغير بالنسبة إليّ كلية بعد ذلك»⁽¹⁵⁾.

على كل حال، فإنه كثيرا ما يصف هؤلاء الأشخاص - الذين تصيبهم هذه الحالة - أنفسهم بأنهم «قد فقدوا روحهم، أو أن روحهم قد غادرتهم». وكما وصفهم جيمس أيضا في فصل بعنوان «واقعية غير المرئي»، «فإن الشخص الذي يعاني اختلال الشعور بالواقع وبالذات، وبأن الأشياء قد أصبحت غير واقعية، على غير حقيقتها، قد يدمره الألم، ويقوده إلى الانتحار»⁽¹⁶⁾.

والمهم هنا أن فرويد قد أضاف إلى ذلك أيضا قوله إن اختلال الشعور بالشخصية يقودنا نحو حالة غريبة خاصة «بالضمير المزدوج»، وهي تلك الحالة التي يمكن وصفها على نحو دقيق بأنها «شخصية منقسمة»⁽¹⁷⁾.

في دراسات أخرى تالية، ركّز علماء آخرون على فكرة الذات أو الأنا، وقالوا إن اختلال الشعور بالشخصية هو دال على إحساس ضعيف غير متكامل بالأنا أو الذات ناتج من صراعات خاصة بعدم الكفاءة وعدم التكامل بين مكونات الذات من ناحية، وبينها وبين الواقع من ناحية أخرى. وقد

نظر علماء كثيرون إلى هذه الحالة على أنها آلية دفاعية يقوم بها المرء ضد مجموعة من المشاعر والصراعات والخبرات السلبية عندما تعجز الآليات الدفاعية التكيفية الأخرى عن القيام بدورها، أي إنها نوع من الدفاعات التي تقيمها الذات لحماية نفسها من القلق ومصادره المتنوعة.

وهناك عدد كبير من الخصائص جاء ذكره في كتب الطب النفسي الحديثة، وفيها وُصِفَت هذه الحالة بأنها «إحساس دائم ومقلق بالغربة»، قد نعرفه على أنه اضطراب انفعالي، فيه تكون هناك مشاعر بلا واقعية الأشياء والحياة، مع فقدان الاقتناع بالهوية الخاصة للفرد، وكذلك الإحساس بالعجز عن التحكم في حركات جسد المرء الخاصة. وتتقسم أعراض تغير الواقع هذه إلى نوعين: الإحساس بالتغير في الشخصية، والإحساس بأن العالم الخارجي نفسه قد أصبح غير واقعي؛ هنا يشعر المرء بأنه لم يعد هو نفسه، لكنه قد لا يشعر بأنه قد أصبح شخصا آخر؛ ومن ثم فإن هذه الحالة ليست من قبيل تلك الحالات التي تسمى تحول الشخصية، بل إن ما يحدث هنا هو أن الخبرات تفقد معناها العاطفي أو الانفعالي، وتصطبغ بإحساس مخيف أو مرعب بالغربة - واللاواقعية - وقد تكون بداية ظهور هذه الحالة متسمة بالحدة والفجائية، وتجيء عقب حدوث صدمة انفعالية قاسية، وقد يكون ظهورها متدرجا، ويعقب حدوث ضغوط انفعالية وجسمية طويلة وممتدة، ويتكرر ظهور هذه الحالة لدى الشخصيات المتسمة بالذكاء والحساسية ورهافة المشاعر، والميل إلى الانطواء، وكذلك لدى أصحاب النمط الخيالي من البشر.

هنا قد يقول المريض أيضا إن مشاعره متجمدة، وأفكاره غريبة، وإن هذه الأفكار تحدث له «كما لو كانت تتم من خلال حركات ميكانيكية»، و«كما لو» كان هو نفسه آلة أو إنسانا آليا automaton؛ وهنا تبدو الأشياء والبشر له غير حقيقيين، بعيدين عنه، يفكرون إلى اللون العادي، والحيوية، وقد يشعر من يقع في مثل هذه الحالة أيضا، بأنه في حلم أو غشية من أمره، وأنه مرتبك، وفي حيرة، بسبب تلك الغربة الخاصة بمشاعره، وبلا واقعية العالم، ثم إنه يجد صعوبة في التركيز، وقد يشكو من أن عقله قد مات، أو أنه توقف عن التفكير⁽¹⁸⁾.

وهكذا فإن الشعور بالانفصال أو الانعزال والغربة، وكذلك الوعي بهذا الانفصال، هو جوهر هذه الحالة، وعلى الرغم من كل تلك الأعراض المذكورة المصاحبة لها، فإن هناك أعراضاً مهمة أخرى تؤكد لها - على نحو خاص - كتيبات التشخيص الطبي الحديثة، ومنها:

1 - اختلال الشعور بالواقع، أو الشعور بأن العالم الخارجي نفسه غريب أو غير واقعي.

2 - الماكروبيزيا Macropasia والميكروبيزيا Micropasia: وهو نوع من الشعور بالتحول الغريب والتبدل في أحجام الأشياء وأشكالها بحيث تبدو أحياناً أصغر من حجمها مثلاً (الميكروبيزيا)، وأحياناً أكبر (الماكروبيزيا).

3 - الآلية الشعورية: قد يشعر بعض الأفراد هنا بأن الآخرين يبدوون لهم غير مألوفين، أو أنهم آليون يتحركون ويتكلمون بطريقة ميكانيكية. هناك إضافة إلى ذلك: أعراض القلق، القلق الطليق غير المحدد المصدر أو السبب، القلق الهائم، والأعراض الاكتئابية، والسلوكيات الوسواسية القهرية، والانشغالات الجسمية النفسية، والأعراض المتكررة المصاحبة لنوبات الفزع الشديد والتي تعقبها أيضاً⁽¹⁹⁾.

4 - الإحساس المتحول بالزمن: هنا يحدث اضطراب وتشوه لإدراك الزمن كشكوى متكررة لدى الأفراد الذين يعانون هذه الحالة. وكما وصف شورفون Shorvon هذا النوع من الاضطراب هنا، فإن هناك حالة من العجز عن استحضار الماضي على نحو جيد أو واضح، وصعوبة كذلك في التمييز بين الماضي والحاضر والمستقبل، لكن المفارقة أيضاً أن هناك سرعة واضحة يتحرك من خلالها الزمن ويمر، كما لو كان يسحب أو يجر عبر مساره، فيبدو الماضي القريب هنا، بعيداً جداً، بالإضافة إلى عجز في القدرة على الحكم على طول الزمن أو مدته، إنهم يبدوون كأنهم لا تنطبق عليهم مقولة إينشتاين «إن المبرر الوحيد للزمن هو ألا يحدث كل شيء في

اللحظة نفسها»، فهم يكونون غير قادرين على التمييز - على نحو جيد - بين الماضي والحاضر والمستقبل، فالزمن كله كأنه يوجد وتحدث فيه الأشياء بالنسبة إليهم كالحلم أو الكابوس، خلال لحظة واحدة، أو خلال زمن واحد.

كذلك قد يشعر هؤلاء الأشخاص بأن الأحداث القريبة التي حدثت لهم تتراجع وتصبح منتمية إلى الماضي البعيد، بل إن بعضهم يفقد القدرة على الشعور بالزمن أو الإحساس به، أو تقديره، على نحو دقيق، أو يعجز عن إدراك العلاقات المناسبة بين الماضي والحاضر والمستقبل معاً، فيما يسمى «منظور الزمن»، حيث يتولد إحساس لديهم بانقطاع الصلات بين الماضي والحاضر والمستقبل. ويرى بعض العلماء أن التشوهات أو التحريفات التي تحدث في منظور الزمن، تؤدي دوراً مركزياً في اختلال الشعور بالشخصية، وكذلك اختلال الشعور بالواقع. وهذا الارتباط بين الانقطاع الزمني والشعور باللاواقع، أو عدم حقيقة الواقع، قد أكدته دراسات كثيرة.

ومنظور الزمن له ارتباطه بالمنظور المكاني، وهذان لهما ارتباطهما بالمنظور الشخصي، فالشخص بلا مكان، ولا زمان، شخص غريب، فاقد للشعور بالشخصية والواقع.

في مشهد من مجموعة وفي قصة «وردية ليل» للكاتب المصري إبراهيم أصلان من الليل الموحش، والأماكن المفتوحة والمعتمة، وعالم من البشر الذين يعملون في استقبال البرقيات وإرسالها، شخصيات منعزلة وحيدة في عالم موحش غريب، لفت نظري من بينها شخصية الحريري، ذلك الموظف صاحب الوجه النحيل الشاحب، واللحية النابتة البيضاء، والعينين الحمراوين بلون الدم، والذي يبدو وكأنه، بسبب غريته واغترابه، بسبب حياته الطويلة المرهقة الجافة في عالم الليل المتكرر الروتيني هذا، قد اختلط لديه الزمان فلم يعد يدرك الصباح من المساء، ولا الليل من النهار، فأصبح يطلق الأذان ويدعو الناس إلى الصلاة في غير مواقيتها، بعد أن ينتصف الليل بزمن، وقد كان صوته - كما يقول إبراهيم أصلان - «يتردد ضعيفا في ضوء عشرات من لمبات النيون المعلقة. وأثناء التكرار، كان يمد هذا الصوت ويمده حتى يحتبس، ويضيق، ثم ينفلت بعيدا ويأتي مسموعا مرة أخرى»، وكان يؤذن

بكلام مبهم غير مفهوم، لكنه له نغمة الأذان، لقد أصبح الأذان هنا، دلالة على الآلية والنمطية والتكرار والغربة التي سقط الحريري في براثنها بفعل ونمطية حياته، وآلية عمله. لقد اختل لديه الشعور بالزمان والمكان، وفقد إنسانيته، وصار يعمل مثل آلة، تصدر عنها نغمات لا معنى لها، ويتوجه بفعل أشياء يبدو أنها هي التي تحركه وتتحكم فيه، بدلا من أن يقوم هو بتحريكها والتحكم فيها.

هكذا أصبح الحريري يؤذن في غير مواقيت الأذان، وصار أذانه المؤلف مبهما، له نغمة الأذان، لكنه غير مفهوم، مثلما كان سلوكه غير مألوف، لكن في قلب هذه الآلية، والنمطية، واختلال الشعور بالواقع والذات والزمن، هناك بشر من لحم ودم، بشر تجري الدموع من أعينهم وتبلل وجوههم الشاحبة النحيلة، كما حدث بالنسبة إلى العم الحريري في نهاية هذه القصة، هنا إنسان وقع في براثن «الشيء» غير المؤلف الذي تحدث عنه جيجيك، أي غربة المجهول وغير المفهوم، وهنا أيضا حالة أشبه بحالة «انهيار التمثيلات» التي تحدث عنها كانط وليوتار، هنا عجز عن الفهم، لحدود الزمان والمكان، وغياب للذات في أفعال النمطية والتكرار، هنا الذات ليست موجودة في داخلها، كما أنها لا تمتلك وعيها الخاص، هذه الذات قد تحولت إلى شيء، إلى شخص آخر منفصل عنها، شخص موجود في عالم الإيماءات والحركات الطقسية النمطية المتكررة التي تكشف عن غياب الوعي، وجمود الإبداع، وضياح الإنسان وغريته واغترابه، وغربة سلوكه في هذا العالم الغريب⁽²⁰⁾.

5 - الشعور بالغربة البدنية: هنا قد يوجد شعور لدى الفرد

بأنه لا يتحكم في حركات جسمه أو انفعالاته المترتبة عليها، أو أنه قد أصبح مثل الآلة المتحركة من دون إرادة منه، أو أن ذاته موجودة خارج حدوده الجسدية، مع شعور أحيانا بتشوّه بعض أعضاء الجسم، كاليدّين مثلا، أنها أصبحت أكبر أو أصغر. وقد وصف أحد المصابين بهذه الحالة نفسه فقال: «إنني أشعر كما لو أن رأسي مملوء بالقطن». وهذا الشعور بالتحول الجسمي بالاتصال قد نجده في قصص التحول، خاصة لدى كانط في «المسخ»، ولدى غوغول في «الأنف»، وغيرهما.

6 - المراقبة العالية والمستمرة للذات: هنا يتحول الشخص إلى ذات داخلية وذات خارجية، وتقوم الذات الخارجية بالمراقبة الدائمة للذات الداخلية، هنا نوع من الازدواج في الذات ناتج من انهيار الشعور بالذات والواقع، هنا نوع من الانقسام، كأن هناك شخصين أو عقليين داخل الشخص الواحد. هنا يقوم الكل بمراقبة جزء انفصل عنه. هنا يقول أحد أصحاب هذه الحالات: لقد عبرت الشارع، ومع أن ساقِّي كانتا تتحركان معي، فإنني كنت أشعر بأن عقلي كان موجودا في مكان ما آخر يراقبني، وكنت غير قادر على معرفة هل كنت هناك معه، أو أنني كنت مع ذلك الجزء الذي يعبر الشارع.

في رواية «الغريب» للمؤلف والفيلسوف الفرنسي ألبيير كامي يقتل مرسو بطل القصة أحد الأشخاص الذين لا يعرفهم في الجزائر بدم بارد، ويتعامل مع كل شيء في حياته بلا مبالاة، هكذا فعل مع موت أمه ومع حادث الشخص الذي قتله، وكذلك مع محاكمته ومحاولة الكاهن في نهاية القصة وقيل إعدامه أن يجعله يشعر بالندم أو التوبة بسبب ما اقترفته يده. وليست هناك في هذه الرواية على عملية خاصة لاختبار الواقع، ولا توحد غامض مع وجود مطلق أو، لا نهائي، ولا استكشاف متتابع تدريجي لواقع يفقد معناه شيئا فشيئا، فالواقع قد فقد معناه، والشخص تكلست أفكاره، وتجمدت مشاعره، وأصبح شبه آلة تتحرك وتفكر، لكن دون انفعال أو شرف، إنها ليست حالة من التبلد الانفعالي فقط، بل حالة من التبلد الانفعالي والمعرفي والوجودي، لقد كان لدى ميرسو وعي كامل بأنه يعيش هذه اللحظة دون قلق أو اهتمام، وكان يعرف أن الحياة البشرية باطل وقدرية وأن اللحظة الراهنة التي نعيشها قد تكون هي فقط الحقيقة، ومع ذلك فقد كانت رسالة كامي في هذه الرواية، كما يقول النقاد، هي الأمل وليس اليأس، الأمل في إنقاذ فرنسا من الهزائم التي لحقت بها والتمسك بالضوء الذي قد يأتي من نافذة صغيرة في جدار السجن⁽²¹⁾.

7 - التحولات الوجدانية: هنا يقول معظم الأفراد الذين أصابته هذه الحالة إنهم شعروا بحالات من عدم الاستقرار أو الاتزان الوجداني تراوحت بين التبلد الانفعالي، واللامبالاة

والجمود العاطفي، وإن ذلك كان يؤثر في تفكيرهم وخبراتهم بشكل عام، وإن ذلك قد يرتبط بظهور الأشياء والعالم - بالنسبة إليهم - على أنها غير حقيقية، مسطحة، باردة، بعيدة، منعزلة، هنا فقدان للشعور بالشفغف، والبهجة، مع خوف وانعزال أيضا. 8 - التذكر والتخيل: قد يحدث اضطراب أيضا في التذكر والتخيل، حيث تحدث اضطرابات وتداخلات في ذاكرة الأحداث الشخصية، الذاكرة الخاصة بالحقائق والأحداث الخارجية. هنا قال أحد الأشخاص: «أنا أستطيع تذكر الأشياء، لكنها تبدو لي كأن ما أتذكره لم يحدث لي قط».

9 - خبرة الخواء العقلي: إضافة إلى تلك الشكاوى الخاصة بالذاكرة، واضطرابها، وشحوبها، وفراغها مما هو مناسب شخصيًا، وأيضا العجز عن الاستحضار ذهنيًا للصور البصرية أو السمعية، وكذلك تلك الخبرات الغريبة المتعلقة بالزمن، يشكو المرضى هنا أيضا من فراغ عقولهم، من شعورهم بأنهم ليست لديهم أفكار في أذهانهم، وقد يرجع ذلك إلى استغراقهم القهري في فحص ذاتهم وحياتهم؛ مما قد ينجم عنه الشعور بالفراغ فيما يتعلق بما يمكن أن يتذكروه، أو يتصوروه، أو يشعروا به، وكذلك خبراتهم الزمانية والمكانية، مع صعوبات واضحة لديهم في الانتباه والإدراك. وهذه كلها نتائج تحليلات ودراسات علمية حديثة.

10 - الاغتراب عن الواقع المحيط بهم: هنا يشعر معظم الأفراد بأنهم قد عزلوا عن الواقع الخاص بهم، قد انقطعت صلاتهم به، حيث الأشياء تبدو لهم غير واقعية، وهنا توصف هذه الخبرة من خلال استعارات بصرية مثل (إنني وكأنني أنظر من خلال كاميرا، أو من خلال ضباب أو حجاب .. إلخ) (22).

لقد صُكَّ مصطلح «اختلال الشعور بالواقع» عام 1935، وقد نسبته ماير غروس إلى علماء سابقين عليه وآخرين جاءوا بعده أيضا، وقد ظهر

بعد ذلك أن الفرق بين مصطلحي «اختلال الشعور بالشخصية»، «اختلال الشعور بالواقع»، هو فرق يعكس فقط اختلافا في الطرائق الوصفية لبعض الخبرات، وليس فرقا في الظاهرة نفسها، فكما وصف دوجا Dugas الأمر، فإن الفرد خلال حالة اختلال الشعور بالشخصية يشعر بالغربة الخاصة بالأشياء حوله، أو أن الأشياء تبدو بالنسبة إليه غريبة. كما أن غربة إدراكه للأشياء هذه تجعله يدرك نفسه غريبا بينها وعنها، وأن الفرق بين أعراض الغربة المتعلقة بالجسم والانفعال والذاكرة والعقل، قد تكون انعكاسا لشعور الفرد بغربة خاصة بذلك العالم، ذلك الذي أصبح غريبا وغير مألوف، وقد تكون تلك الحالة كذلك نوعا من الإسقاط لذلك الشعور بالغربة على ذلك العالم الغريب من خلال غربة جديدة مضاعفة أدركتها الذات، وقامت بتكوينها وتجسيدها خلال إدراكها لغرابتها في ذلك العالم الغريب، وإن ذلك كله إنما يرتبط بفقدانها للشعور بالبهجة؛ لأنها افتقدت الألفة، افتقدت عالمها المألوف، أصبح هذا العالم غير حقيقي، غير واقعي؛ ومن ثم أصبح مخيفا؛ ولذلك فإنها قد تفضل عبور حدوده، نحو عالم آخر، جديد، قد لا يكون غريبا أو مخيفا، وتجمع معظم الدراسات الحديثة والقديمة على ذلك الارتباط الكبير بين اختلال الشعور بالذات أو الشخصية، واختلال الشعور بالواقع، أو بواقعية ذلك الواقع. وتربط دراسات أخرى بين هاتين الحالتين والاضطراب المسمى اضطراب الشخصية الحدية، أو «التي على الحدود» التي تقع على الحدود الفاصلة بين الصحة والمرض، بين الجنون والإبداع، وكذلك اضطراب الشخصية المفككة التي تحتوي على وجود أكثر من ذات، إنها الذات المنقسمة إلى حالات، أو إلى آخرين، إضافة إلى وجود أعراض أخرى معها، كالخوف، والقلق، والشعور بالرعب والفرع، وغيرها (23).

المدن ووجه يانوس

في ضوء ما أشارت إليه دراسات حديثة متنوعة، ومنها دراسات المفكر الفرنسي ميشيل فوكو فإن الاضطرابات النفسية قد تزايدت مع تزايد القلق والتوتر وانعدام الشعور بالأمن وزيادة شعور الإنسان بالغربة والغربة والاضطراب في المجتمعات الحديثة، وهو أمر أكدته قبله أيضا المفكر

الغربة ونفك الذات

الألماني فالتر بنيامين، فقد ولدت الغربة - كما قال - نتيجة ظهور المدن الكبيرة، حيث الحشود والمباني غير المتجانسة أو المتنافرة. فيها - تسبب الشعور بالاضطراب، والشعور بالغربة والاغتراب، وضياح الضدية. وإنه بسبب نظام العمل الروتيني الحديث، ومع تطور الصناعة والآلية والبرمجة، خضع الإنسان لآلية التكرار، ومع التكرار والنمطية، وعدم التغير، والفقدان للحرية، وكذلك مع إعادة الإنتاج للظلم والإحباط والقهر والتعذيب والحرمان والبطالة، قد يتحول الإنسان إلى آلة متحركة، أو آلة ساكنة تتحرك أو تهدم في مكانها، قد تسمى هذه الآلة إلى الخروج من النمطية والآلية بالثورة والتمرد والرفض، وقد يستسلم صاحبها لقدره. وكل آلية سلوكية وفكرية تسلم صاحبها إلى الآلية الجسدية، وكذلك فإن كل آلية جسدية تسلم صاحبها إلى آلية فكرية ووجودية، يتحول بعدها إلى ما يشبه الآلة، تلك الآلة التي تفقد الشعور بإنسانيتها، تفقد مشاعرهم وتعاطفهم مع الآخرين، تنسحب من الواقع وتغيب عنه وتغترب، أو تقوم بأعمال قتل وسرقة وتحايل وتدمير من دون إحساس بالذنب، ومن دون تأنيب ضمير، ومن دون شفقة إزاء الآخرين.

هكذا فإن الآلية النمطية الغريبة قد تؤدي إلى الموت الفعلي، أو موت المشاعر والأفكار. هنا قد يتحول الغريب المغترب نحو التدمير للآخر، نحو أفعال مضادة للمجتمع، أو العالم، كما نرى في الواقع الآن من كل الشواهد الدالة على التدمير للآخر، أو يتحول على نحو يدمر ذاته (يهمل عمله - يدمر المخدرات - ينام كثيرا - يفقد القدرة على الإبداع... إلخ)، وهذا صحيح في حالات الأفراد، وصحيح في حالة الشعوب أيضا، إنها أماكن مفتوحة ومغلقة دائما، خلال الوقت نفسه، إنها تشبه وجه «يانوس».

وتشبه المدن وجه يانوس؛ إله البوابات في الميثولوجيا الرومانية القديمة، ذلك الذي ينظر بوجهين: إلى الداخل وإلى الخارج، ومن ثم فهي. المدن ذات هويات مزدوجة: فهناك العشوائيات والأماكن الفقيرة، وهناك المناطق الراقية والغنية أيضا، هناك الفقر وهناك الثراء، هناك الشوارع الضيقة والحارات والمتاهات، وهناك الساحات الفسيحة والميادين الواسعة والباحات، هناك الحميمية وهناك الوحشة، هناك الحضور وهناك الغياب،

هناك التعليم وهناك الجهل، هناك المقاهي الشعبية، وهناك أندية العاصمة والروتاري، هناك الصحة وهناك المرض، هناك الحضارة وهناك البدائية، هناك الحاضر وهناك الماضي، فأى ازدواجية وأي تناقض يمكن أن يكونا خارج المدن؟ وفي أي مناخ آخر يمكن أن تظهر الغربة والتناقض؟ هناك حتى في أسماء المدن، نجد في القاهرة نفسها - مثلا - مصر القديمة ومصر الجديدة، ويولاق أبو العلا الفقيرة العشوائية تواجه الزمالك المحتشدة بالمباني التاريخية الفخمة، وقاعات عروض الفنون الراقية، بل إن الحركة في المكان يمكنها أن تحدد طبيعة المكان والطبقات التي تعيش فيه، والمزايا والأخطار التي تواجه سكانه، وقد تكون وسائل النقل والمواصلات ذاتها معبرة عن مثل هذا التناقض الذي يتجلى في بعض المدن، حيث نجد السيارات الفارهة الحديثة ومعها الدراجات البسيطة والتوك توك وعربات الكارو... إلخ.

المدن أماكن مفتوحة، المدن أماكن مغلقة، المدن أماكن مرسية للخوف، المدن أماكن مجهزة لحضور الأطياف والأشباح، المدن ذات طبيعة مزدوجة، المدن أماكن يكثر ظهور ذوي الطبائع المزدوجة والمفككة فيها، ويكثر حضورهم إليها أيضا.

لدى «أوسكار وايلد»، في روايته «صورة دوريان غراي»، نجد غرف الرسم الخاصة بالطبقات العليا، وكذلك البيوت الريفية التي كان يسمح بدخولها فقط للخدم الموثوق بهم تماما، أو رجال التجارة والمال والأعمال، وأي متطفل، متسكع، يجبرؤ على دخول تلك الأماكن قد يُقْتَل، أو يكون هو نفسه مجرما يُقْتَل، فأبواب تلك الأماكن والبيوت تظل مغلقة على أصحابها، وهي ليست لها وجه يانوس بمفردها إلا بالمعنى السلبي، أو الأحادي، قد تسمح بالدخول ولا تسمح بالخروج إلا لمن يملك حق دخولها والخروج منها، لكن الشخص المتطفل، المغرور، المتباهي بنفسه، قد يفتح أي باب يرغب في الدخول منه أيضا دون استئذان.

هكذا كان الوجود المزدوج لدوريان غراي كشخص أرستقراطي ينتمي إلى مكان متميز، وأيضا كشخص مدمن للأفيون، مداوم على الذهاب إلى أوكاره في لندن، مما يوضح كيف أن ذلك الانقسام الجغرافي والاقتصادي ربما كان هو الذي يشكل الأساس، أو يمهد الحضور والظهور للانقسام في الذات أو الهوية الفردية على الشاكلة نفسها، ربما كان هايد يجد «متعة» في تلك المسرات

ومصادر الترفيه التي كان العالم السفلي في الطرف الشرقي من لندن يقدمها إليه، أما جيكل فظل داخل ذلك البيت المتسم بالفخامة والثراء الخاصين بالطبقة العليا في «الطرف الغربي» من المدينة.. هكذا وفرت المدينة، وأماكنها المفتوحة، والأماكن المعزولة المظلمة فيها، غرف الرسم المضيئة الجيدة التهوية فيها، وكذلك الأقبية المعبأة بالدخان، وفرت للخيال الأدبي بيئة جغرافية، في ضوئها صُوِّرت هذه الثنائية المميزة للسرد الأدبي (24).

كيف يمكن أن توجد كل هذه الأنواع من الوحوش في غابة واحدة؟ هكذا تساءل «لورنس ديفيز» في تقديمه لكتاب «لندا دريدان» عن «القوطي الحديث والأشياء الغريبة». وأجاب ديفيز عن سؤاله هذا بقوله: لقد حاول كتاب كثيرون. أمثال ستيفنسون، ووايلد، وويلز، وغيرهم. تجسيد مظاهر القلق وأنواعها التي جعلت كثيرين يتحدثون عن أمراض الحضارة الحديثة، وقد استخدم هؤلاء الكتاب الشكل القوطي في الكتابة في بعض أعمالهم، مصورين من خلالها مظاهر الرعب التي تحدث في بعض المدن الحديثة، وقد كانت نقطة البداية لديهم هي الشكل القوطي المدني الذي ظهر في منتصف القرن التاسع عشر، فاهتموا بالمشاهد الخاصة بمدينة لندن، تحولاتها الوحشية، تشوهات، وحالات الازدواج والانقسام في الشخصية التي تحدث في ضوء هذه المدينة وأحوالها. وهكذا فإن ثمة علاقات وثيقة بين الأشكال القوطية في القص وظهور المدن الحديثة؛ ومن ثم كذلك ظهور حالات الخوف والقلق والشعور بالتهديد، ومن ثم أيضا الانقسام في الذات والازدواجية والجنون، وحدثت الغربة وتجلياتها المتعددة (25).

ولقد أدى مفهوم البيت، بوصفه مكانا واقعيًا أو متخيلا، مرتبطا بالألفة، وكذلك الوحشة والخوف، أدى دورا مهما في دراسات أدبية وثقافية متعددة تلت ظهور دراسة فرويد عن الغربة، وأدت مفاهيم القرب من البيت والبعد عنه، دخوله والإبعاد أو الطرد منه، إضافة إلى التجليات والمعاني المتعددة الأخرى للبيت كالوطن مثلا، أدت دورا مهما في تحليلات كثيرة معاصرة.

وهكذا فإن خبرة فقدان البيت الأليف، وأن يهيم المرء على وجهه ويتشرد، أو أن يشعر بأنه ليس في بيته، ليس في مكانه الصحيح، هي خبرة ثقافية وسيكولوجية أيضا، وهي خبرة تنتج منها كذلك رؤية مزدوجة حددها

هومي بابا ووصفها بأنها «خبرة غريبة». فتشرد المرء، وهيامه على وجهه، أو فقدانه بيته الأليف هو جوهر تلك الخبرة التي وصفها بابا كما يلي: «إنها لحظة الوحشة أو فقدان ألفة البيت أو الوطن، لحظة تهرب أو تزحف متصاعدة لديك ببطء على نحو مطرد وكأنها ظلك». كما أنه كتب يقول أيضا: «وفي تلك اللحظة تجد نفسك فجأة تتخذ الاحتياطات الضرورية المرتبطة بشعورك بأنك موجود في قلب حالة من الذعر المفعم بالشكوك أو الظنون». ويرى هومي بابا أيضا أن حالة الوحشة (أو الإقصاء عن البيت) هذه إنما تتطور ناشئة عن ذلك النمط نفسه الخاص بحالة الازدواج، وأن هذه الازدواجية هي جوهر خبرة الغربة، كما أن الوحشة أيضا. أو التشرد أو التوهان. إنما تنشأ عن الجذر نفسه موضع الاهتمام في الغربة؛ ألا وهو البيت، بوصفه المكان الذي يمكن أن يكون مألوفا تماما أو غريبا تماما (26).

هكذا يرتبط مصطلح فقدان البيت الأليف بتلك السرديات الخاصة ببناء الأمم، وبناء الإمبراطوريات، والتمرد ضد الاستعمار، وغيرها من الحالات التي تتراكم فيها حالات فقدان اليقين أو التأكد والحيرة فيما يتعلق بالهوية الفردية والهوية الجماعية، وأيضا فيما يتعلق بالقلق الفردي والقلق الجماعي، قلق الأمة والشعب، فيما يتعلق بالانقسام والازدواج بمستوياته ومعانيه كلها، وكذلك فيما يتعلق بالخوف والشعور بالتهديد والغربة والغربة، وفقدان الاستقرار، والتشرد، وهيام الناس على وجوههم، وفقدانهم البيت أو الوطن الأليف الحميم الخاص بهم.

هكذا تعج المدن وتزخر بالهائمين على وجوههم، وكذلك بالمتسكعين، ووفقا لما قاله فالتر بنيامين فإن «المتسكع» Flaneur يعتبر المدينة «مكانه الخاص»، لكنها أيضا المكان الذي قد يصبح متاهة يضيع منها المتسكعون وغيرهم من الهائمين. وهكذا كان جيكل وهاید ودوريان غراي من المتسكعين الذي قاموا بجرائمهم في المدينة في الظلام، هكذا كانت غرابتهم الليلية غير المألوفة التي تناقضت مع ألفتهم النهارية المألوفة. هكذا ظهرت الازدواجية الخاصة بهم، هكذا قامت أشباحهم بالانتياب والسكن في ليل المدن وتركت آثارهم وأرواحهم تحلق فيها، هنا لم يعد ذلك المتسكع زائرا أو متجولا فقط، يقوم بالشراء ويراقب الجموع، كما كانت حاله لدى بودلير، أو يهتم بالعلامات المضيفة للأعمال والتجارة كما لدى بنيامين، بل أصبح روحا هائمة أو شبحا،

خلال الليل وخلال النهار أيضا، وقد يقتصر وجوده على مدينة بعينها، وقد تحلق روحه في العالم كله وتهيم مشردة فيه على نحو كبير كما كان شأن الشاعر الفرنسي رامبو مثلا.

هكذا تعد المدن، القديمة والحديثة. وعلى نحو متكرر. رموزا دالة على الأماكن الغريبة، ويرجع ذلك. في جوهره. إلى ما تحتله تلك المدن وتمثله من طبيعة متناقضة: فهي قد بُنيتْ بطريقة توحى وتعزز تلك الفكرة أو الدهشة التي كان البنّاؤون والمخططون يحملونها في عقولهم بأنه سيمكثهم التحكم في نموها، ولكن في الوقت نفسه، فإن هذه المدن غالبا ما كانت لها طريقتها العضوية الخاصة في النمو وفقا لإيقاعاتها الخاصة، وكذلك وفقا لتلك الجيوب السرية أو المناطق المعزولة الغامضة وغير المرئية التي تشكل فيها، وعلى أطرافها، وفي عقول بعض سكانها، حيث آليات التحايل والعشوائية والمصالح الفردية أو الجماعية والنزعة الاستهلاكية، وزيادة سكانها، وتدفق الغريباء عليها من الأماكن القريبة منها والبعيدة، وإلى غير ذلك من العوامل التي جعلت الكثير من المدن القديمة والحديثة. في صورتها الأخيرة. تبدو وكأنها مقطوعة الصلة بالصورة التي كانت عليها حينما أُنشئت في البداية الأولى. وما علاقة ذلك بموضوع الظلمة أو العتمة؛ ومن ثم الغربة في كتابنا هذا؟

يقال إن هذه المناطق المعزولة أو الجيوب السرية الغامضة التي تنشأ داخل المدن وعلى أطرافها، كثيرا ما ارتبطت بعقليات ليست مدنية، عقليات جمعية أو بدائية، عقليات تتجمع معا دون رابط أو نظام معماري محدد، فقراء ومهمشين، وخارجين عن القانون، ومستبعبدين عن المركز والاهتمامات الخاصة بالمدينة، هنا فئات خارجة على القانون أو النظام العام للمدينة، فئات تقوم بأنشطتها الغامضة والسرية ليلا، وقد صُوِّرَ عالم الظلام في المدن النامية، بما فيه من جرائم قتل وسرقات وعبث وإيذاء للآخرين، في روايات كثيرة⁽²⁷⁾.

في التمثيلات الحديثة للمدينة، نجد أن ذلك الإحساس القديم بالعزلة الذي كان ملازما لها، والذي كان موجودا، بمعنى ما، في الأماكن القوطية التقليدية القديمة، كالكنائس، والقصور، والقلاع، والأديار، وغيرها، نجد أنه إحساس يخلي طريقه الآن لإحساس آخر جديد، فالعزلة القديمة كانت ناتجة من انعزال المباني وابتعادها بعضها عن بعض، ووقوعها عند أطراف

المدن أو هوامشها، أما العزلة الآن، فهي نتيجة التقارب والاقتراب، حيث شبكات معقدة من المباني الضخمة، والمنازل، والشوارع، والفنادق، والمطاعم، وأماكن البيع والشراء، حيث الاقتراب متواصل ومستمر، كرها أو طوعا. وقد كان ما نجم عن ذلك كله . في أغلب الأحوال . عزلة ووحشة قاتلة، تشككا، واستفراقا في الذات، وجيرانا قد لا يرى بعضهم بعضا، أو حتى لا يعرف بعضهم أسماء بعض، وقد يكون ذلك الجار القريب هو القاتل الخفي، أو اللص الغامض، أو الغريب الذي كان ينبغي أن يكون أليفا ومألوفاً، إنه حتى في وجوده النهاري معتم وغامض وسري ومجهول، فما بالك بوجوده الليلي الأكثر غموضاً وسرية وإعتاماً ورعباً؟ هكذا أفرز الاقتراب المكاني الحديث . في حالات عدة . نوعاً من الابتعاد . وحالة من التشوش والعزلة، ربما لم تكن مسبوقة . هكذا . في تاريخ الإنسان . وقد مارست الميديا الحديثة، التلزيون والإنترنت، والفيس بوك وغيرهما، دوراً واضحاً في تكريس هذه العزلة عن قرب، أو العزلة على الرغم من ذلك الاقتراب والذي هو في واقع الأمر نوع من الابتعاد، لأنه اتصال من خلال وسيط هو التكنولوجيا اتصال «كأنه» اتصال، لأنه في واقع الأمر، لا يتم بالفعل، بل بشكل افتراضي وغير حقيقي، وحيث كل إنسان هنا مستغرق في ذاته، في عالمه الافتراضي، بعيد عن واقعه الحقيقي، الاجتماعي، الإنساني، الذي كان .

هكذا أصبحت الأماكن الحديثة أماكن الغياب، إنها تلك الأماكن التي بلا هوية، الأماكن التي ليست أمكنة، الأماكن التي ليست مكانة، الأماكن التي تقاوم الإغلاق، الأماكن المفتوحة دائماً على المجهول، الأماكن المتاهات، الأماكن التي يكون الإنسان فيها رقماً بين ملايين، يكون فيها حياً، لكنه يكون ميتاً أيضاً، على نحو ما .

وهكذا فإن المدن مكان رمزي تتحقق من خلاله آمال البشر، وتتجسد مخاوفهم، وهي أيضاً نتاج لخيال الإنسان الذي تجسد في الأدب والفن، وحققته العمارة. والمدن أيضاً أمكنة للعيش والطموح والتعليم والعمل والصناعة والجريمة والفقر، وتفاوت الثروات، وهي أيضاً مكان المركز والقيادة غالباً، وهي المكان الذي قد يضيع فيه الفرد أو يتحقق، أو يتم نسيانه وتجاهله، أو يصبح نجماً، وهي كذلك المكان الذي قد يقضي الإنسان فيه حياته . كما قال ديكاوت . من دون أن يكلم أحداً، أو أن يقيم علاقة حميمة واحدة، وهي أيضاً المكان الحقيقي لثقافة الاستهلاك والعرض والمظهر، وهي المكان الذي تحاول القرى والريف والهوامش أن تحاكيه وتقدي به من دون

وعى منها؛ لأنها تحسده على ما ينعم به من مزايا وهبات فيما يسميه علماء الاجتماع الآن «تريف المدن»، «وتمدن الريف»، لكن المدن أيضا متاهات، متاهات للغيب، غياب الروح بفعل الفقر والبطالة والتهميش، وبفعل اللهاث اليومي وراء كسب العيش، أو ثقافة الاستهلاك والامتلاك، هكذا انتابت هذه الروح المدنية المتسارعة اللاهثة العنيفة المزوجة صفحات السرد والقص والروايات، واجتاحتها خلال القرن التاسع عشر، وما بعده، وسكنت فيها، فظهرت أرواح المدن الحقيقية في روايات كتاب أمثال ستيفنسون ووايلد، وقصص إدغار آلان بو مثلا، والمدن المتخيلة (في روايات أدب الخيال العلمي لدى ويلز مثلا)، وفي كل تلك الأعمال كانت هناك إشارات ضمنية أو صريحة واضحة إلى طبيعة تلك الحياة الواقعية والإدراكات الغريبة التي تركتها المدينة على سكانها، وعلى الخيال والأدب على نحو بارز (28).

قد تكون الأماكن الخالية أماكن للغيب، وكذلك قد تكون الأماكن المزدهمة أماكن للغيب، هنا حالة اختلال الشعور بالواقع والذات، حيث المكان أساسي في إثارة الجنون، ففي أماكن الغيب (الخالية والمزدهمة) يزداد بحث الذات عن آخر، أو يزداد هروبها منه قد تظهر عمليات الانقسام والازدواج، وتظهر الأشباح والأشياء والظلال التي اهتم بها الأدب.

وهكذا فإنه عبر القرون المتعاقبة، ارتبطت العتمة المكانية. على نحو متسق. بالطبيعة «المتاهية» الخاصة بالأماكن المثيرة للاضطراب، إنها مكان للعقاب الرمزي المتعلق بالمخاوف التي لا نهاية لها، وإشارة رمزية أيضا إلى الوجود الإنساني بوصفه حالة مستمدة من التجوال، التهويم، والوقوع في الأحاييل أو الشرك. وهكذا، فإن المتاهة. مثلها مثل الخوف. قد تعمل بوصفها وظيفة للوعي. ووفقا لما قاله الأديب الإيطالي إيتالو كالفيتو فإن الإرادة الموجهة نحو مواجهة المتاهة هي شرط أولي سابق على القدرة على الصمود والاشتباك في صراع مع ذلك التعقيد الخاص بالواقع ككل، وكذلك القدرة على الإنتاج لتكوينات سردية تكون مناسبة لتجسيد هذا التعقيد الذي في ذلك الواقع، من دون أن نستسلم لتلك الرغبة الخاصة بالاكتمال بالحلول الوسطى أو البسيطة. هكذا يكون على الأدب أن يكتشف لنا. يوما بعد يوم. مخارج مناسبة من هذه المتاهة، وليس مجرد طرق جانبية للهروب منها (29).

بيوت ذات هواجس وأخيلة

وفقا لما جاء في بعض القواميس، وذكره فرويد أيضا، فإن المؤلف قد عرف بأنه «مكان يخلو من المؤثرات الشبحية»؛ ومن ثم فإن غير المؤلف قد يكون هو المكان الذي تسكنه الأشباح. يتكرر التعبير «هذا المكان روحه ثقيلة»، وفي رواية «قدر الغرف المقبضة» للكاتب المصري عبد الحكيم قاسم، وخاصة عندما كان الراوي يوجد في أماكن ضيقة خانقة طاردة لا يحبها. وفي «سقوط بيت أشر»، وهي قصة إدغار آلان بو الشهيرة، يهيمن إحساس لا يمكن مقاومته منذ اللحظة الأولى على روح الراوي «شعور لم أستطع الخلاص منه بواسطة أي انفعال سار آخر»، هكذا كان ذلك البيت يثير هواجس وأخيلة كثيرة مخبوءة في العتمة لدى الراوي، كانت جدران المنزل الجرداء ونوافذه الشبيهة بالعيون الخاوية متخشبة كالأموات، وكانت مشاعر الخوف والانقباض المتعلقة به تعود في جوهرها إلى تخيلات الراوي نفسها أكثر من كونها تعود إلى تفاصيل مثيرة للقلق في ذلك المنزل نفسه، «كانت أحجار المنزل ونقوشه ومنسوجاته وكراسيه المزدانة بالرسوم والصور والتماثيل المنصوبة فيه، كلها تبدو مألوفة بدرجة غير عادية، لكن المناخ المحيط بالمنزل، رائحته الشبيهة برائحة المقبرة، التي تفوح من الأشجار المتحللة حوله، ومن جدرانه الرمادية، ومن البركة الصغيرة الساكنة بجواره، كانت كلها عوامل مؤدية إلى مشاعر وانفعالات غامضة شبيهة بالحلم، وأقرب إلى الكابوس. كان ذلك - باختصار - منزلا غريبا، يوحي بوجود قوة غريبة غامضة Toshk أن تدهمه وتدمره، شيء يقف على نحو غير مرغوب في مواجهة العقل في ظل عادية مطلقة للموقع أو المكان، وفي غياب مصدر واضح محدد للرعب، وحضور خاص للغربة المثيرة للاضطراب⁽³⁰⁾.

تحت المظلة 2000

في قصته «تحت المظلة 2000»، للقصص والروائي المصري إبراهيم عبد المجيد، ثمة روح شبحية، ثمة موتى وأشباح وغربة، حياة في الموت، وموت في الحياة، انفتاح لبوابات اللاوعي الفردي والجمعي، عالم من الوحدة والخوف والعزلة والجنون، وهنا الراوي يبدو وكأنه فقد عزيزا لديه، توأم روحه، قرينه، ظلّه، روحه، أصبح يعيش بين الأموات، لكنهم الأموات الأكثر

حياة وحضوراً من الأحياء. هنا يقف الراوي في الشارع ليلاً، والشارع خالٍ من المارة، ثم تتوالى الأحداث، فيلاحظ أن الناس يغادرون المدينة يحملون أمتعتهم ويغادرون، يودع بعضهم بعضاً، ويبكون ويغادرون، والصمت يعم المكان، والوجوم يعلو الوجوه، وتخلو الشوارع شيئاً فشيئاً، وكان قد لاحظ أنه، في النهار، قد توقف الموظفون عن الذهاب إلى أعمالهم، ويتداخل عالم الليل مع عالم النهار، عالم الصحو مع عالم الغفو، ولا يستطيع الراوي أن يحدد ما إذا كان الزمن الذي يعيش فيه تلك الأحداث هو زمن الليل أم زمن النهار، وهل المكان الذي يوجد به هو الإسكندرية أم القاهرة. هنا يهيمن عليه الخوف، ويقول لنفسه - ولنا - «إن الخائف لا يعرف الليل من النهار، دائماً هو خارج الوقت. بالضبط مثل رجل مدّ قدمه ينزل من الرصيف إلى الشارع، فنزل ولم يجد الشارع، ولم يستطع العودة إلى الرصيف»، ثم إنه يرى أناساً يقطعون رؤوسهم بأيديهم ويمشون في الشارع من دونها، ثم تعود رؤوسهم إليهم بعد ذلك. ويرى كذلك أطفالاً تثبت لهم أجنحة تشبه أجنحة كيوبيد، يشتركون في مظاهرة تطالب بإنقاذ الأيتام، ثم يرى أن اللافتات التي يحملونها خالية من الكلمات والشعارات، والراوي - مثلهم - يشعر بأنه يتيم. وقد كان يتيماً وحيداً، طوال حياته، ثم تفاقم لديه الشعور باليتيم في تلك الساعات التي تداخل فيها الليل والنهار، الحلم والكابوس، الحياة والموت، في تلك الليلة، تحت المظلة.

ثم إنه تدريجياً يرى الأطفال وهم يتحولون إلى كباش فرعونية صغيرة لها رؤوس الحمل الوديع وأجساد الأسود القوية، يضحكون ويبكون، يمرّون من أمامه ولا يلتفتون إليه، يواصلون سيرهم في الشوارع، ثم تختفي المباني التي في أحد الشوارع، ويظهر خلفها ماء أزرق وموج، وتصعد الكباش السور الذي يفصل بين الشارع والبحر ثم تقفز في الماء، حتى تختفي جميعها، ولا يعرف الراوي هل هو في مدينة القاهرة أم في الإسكندرية. ولا أحد يسمعه، والسكون يعم الأرض والسماء، ثم ظهرت غيوم وطيور جارحة، وصوت خيول تعدو بعيداً، ويقرب صوته، ويظهر حصان أبيض ينطلق كالسهم، ويُحدث انطلاقة في الهواء احتكاكاً صمّ الأذان، ومن حوله وأمامه وخلفه شرر، ثم إنه سهل في رعب، واندفع داخل الماء وغرق.

وتمتلئ شرفات المنازل بالزينات والأعلام والتلوينات، يظنها الراوي موجهة إليه، ويرى الشوارع تمتلئ بالبشر، ويعتقد أنه يوشك على الجنون، وتمتلئ الشوارع فعلا بالمجانين الذين يقتربون منه ويصافحونه بلا سبب معلوم، ثم إنه - وعلى نحو متكرر - عندما يذهب إلى بيته، ويفتح شرفته، يجد أسدا قابعا ينظر إليه، ثم يدخل بيته، ثم يعود ينظر من شرفته فيرى أن الأسد قد اختفى، ثم يجد أن هناك من يلقي بالنساء والفتيات بالعشرات من الشرفات، وتأتي عربات الإسعاف، صوته صوته قديم، ينزل منها رجال في معاطف بيضاء، وفوق وجوههم أقنعة واقية من الغازات والتلوث، وراحوا يجمعون الجثث بعضها فوق بعض ويضعونها في عربة الإسعاف، ويمتلئ الهواء برائحة الجثث المتعفنة المنفرة، وتبدو الجثث وكأنها قديمة ربما تعود إلى أيام الحروب، ويرى على الجدران آثار دخان وقذائف، ويعرف أنه يقف وسط مدينة تعرضت للحروب المتواصلة، ويرى جنودا يأتون من نهاية الشارع، ويرى حروبا تدور وقتلى، ووجوها تتطق بالسنة أمم غربية، ويرى المعارك والضحك والجنون، وتداخل أجناس عدة من البشر، يرى النصر ويرى الهزيمة، ويرى تداخل الأصوات والروائح والمشاهد والملامس، يرى التاريخ العام للمكان، ويرى تاريخه الخاص فيه، ويرى أنه غريب عنه على الرغم من ألفته الشديدة به، ويرى تحول البشر إلى طيور، واختفاء الكتب، واختفاء كل ما قد رآه في تلك الليلة عندما كان وحيدا، تحت المظلة، كما أنه يرى الماء الجاري والدم المنسكب والطيور المرفرفة بأجنحة حمراء وصفراء وبنية وذهبية، ويفادر المكان، ويرى في وجه سائق التاكسي وجوه الأطفال ووجوه المسنين، وجوه الرجال ووجوه النساء، وجوه القتلة ووجوه الأبرياء، وجوه الأسود ووجوه الضفادع، يرى وجهه هو، ويرى السائق بلا رأس، ويرى نفسه أيضا بلا رأس، يرى نفسه مكان السائق، يرى نفسه ضائعا في الزحام، غير مرئي، وحيدا، يتيمًا، غريبا، في عالم كان يبدو له، على الرغم من غرابته الكابوسية هذه، عالما شديد الألفة والتكرار، عالم يزخر بالموت والأشباح والضيايع، وعودة المكبوت الفردي والجماعي، وكذلك الوحدة، التي يهيمن عليها الموت.

هكذا تتجلى الغرابية في هذه القصة في العناصر التالية:

- 1 - حضور الموت في الحياة، وحضور الحياة في الموت، كما يتجلى ذلك في الغياب الدائم للبشر ومغادرتهم لأماكنهم وأعمالهم، وفي عمليات القتل والحروب والدمار التي تواصلت عبر الزمان في ذلك المكان.

2 - حالة الالتباس والشك التي يعانها الراوي، فلا يدرك، هل هو يحلم أم أنه يرى ما يراه فعلا، هل هو في وقت الليل أم النهار، هل ما يحدث أمامه يحدث له أم أنها أحلام وكوابيس ورؤى شيطانية!!

3 - ظهور أشباح الموتى، هؤلاء الذين قُتلوا في معارك أو حروب أو شجارات يومية لا تنتهي.

4 - التكرار الدائم للموت والاختفاء والمغادرة والعودة الدائمة للمكبوت والمختفي وغير المألوف الذي يظل دائما مألوفا.

5 - الخوف الملازم للراوي والمصاحب بشعوره الدائم بالعزلة والشك والحيرة وفقدان اليقين.

6 - تداخل عوالم البشر والطيور والحيوانات، والتحويلات التي تحدث في تلك المناطق الحدودية البيئية التي توجد بين هذه العوالم.

7 - حضور عوالم المجانين والمجازيب والأشباح والظلال والأقران والمرايا والتشابهات الدائمة ليس بين الإنسان وأخيه الإنسان فقط؛ بل بين الإنسان والطائر والحيوانات وغير ذلك من مفردات الطبيعة، مما ينم عن نزعة إحيائية تضفي الحياة على كل كائنات الوجود، وتقيم بينها صلات عجيبة وغريبة نجدها في هذه القصة، وفي قصص أخرى وروايات متميزة لإبراهيم عبد المجيد، ومنها - تمثيلا لا حصرا - «ليلة العشق والدم»، و«المسافات»، و«البلدة الأخرى»، و«لا أحد ينام في الإسكندرية»، وغيرها (31).

خاتمة الفصل

ووفقا لما ذكرته جوليا كريستيفا في كتابها «غرباء عن أنفسنا» (1991) تتعلق الغربة بالقلق؛ ذلك الذي يقود المرء إلى ما قد يتجاوز الألم المبرح أو الكرب، ونحو حالة من الاختلال في الشعور بالذات.. وهكذا فإن الإحساس بالغربة ينتمي إلى الفئة نفسها التي ينتمي إليها الشعور بالاختلال في

الذات. وقد لاحظ فرويد وغيره تكرار ظهور الشعور بالغربة في حالات المخاوف المرضية، المخاوف غير العقلانية، خاصة عندما تشعر الذات بالإجهاد، عندما تضعف حدودها من خلال الصراع والصدام الذي يحدث بينها وبين شيء بالغ الجودة أو بالغ السوء. إن الغربة هي نوع من التدمير للذات، وقد تظل هذه الحالة مجرد عرض سيكولوجي ذهاني، أو قد تفتح الطريق لمسار جديد، يحاول من خلاله المرء أن يتكيف مع حالة التنافر هذه التي يواجهها بالنسبة إلى ذاته وبالنسبة إلى الواقع؛ لأن الغربة تتعلق بعودة المؤلف المكبوت، وهي تتطلب أيضا نوعا من الجهد البالغ لمواجهة كل تلك العناصر الخارجية غير المتوقعة كلها، التي ترتبط بالغربة التي أشار إليها فرويد، والتي ترتبط بحضور الصور والأفكار الخاصة بالموت والأشباح والأقران (الأشباح)، وغير ذلك من الجوانب المتعلقة بهذا الشغف، وهذا الخوف، وذلك المخزون الانفعالي البعيد الخاص بالغربة. هكذا تحدثت الغربة عندما تمحى الحدود بين الخيال والواقع، والذي ربما يحدث - هذا المحو - نتيجة الصراع بين الخبرات الذاتية والخبرات الأخرى الغريبة التي نظل في حالة صراع معها، لكننا قد نشعر أيضا بالرغبة في التوحد معها، وكذلك بالخوف منها. إذن الغربة هي أيضا تيار أساسي للتوحد مع الآخر، من خلاله يتم الإبطال أو التفعيل للأثر الخاص باختلال الذات من خلال وسائل خاصة بالدهشة (32).

ويرتبط كل ما قلناه سابقا حول الذات وتجلياتها ومعانيها وعلاقتها بالآخر، بأفكار الانقسام والتعدد والازدواج والتفكك والمرض والجنون، في الحياة عامة، وفي الأدب والفن خاصة، وهي بعض تلك الأفكار الأساسية التي سنعالجها في الفصل التالي من هذا الكتاب.



ازدواج الذات وانقسامها

في الفصل السابق من هذا الكتاب، عرفنا كيف يبدأ التفكك في الذات والشخصية، وفي هذا الفصل سوف نعرف شيئاً ما عن بعض حالات تفاقم هذا التفكك التي تصل به إلى مرحلة الانقسام والازدواج.

ولنبداً - أولاً - بمقطع من رواية «الحكاية الغريبة للدكتور جيكل والمستر هايد»، للكاتب الإنجليزي روبرت لويس ستيفنسون، يجسد من خلاله ذلك الوعي بالازدواج وانقسام الشخصية الذي كان لدى جيكل ذاته. حيث يقول: «ولما بلغت من العمر سن الرشد، وطفقت أرقب ما حولي، وأتملى مسيرتي ومكانتي في العالم، كنت محكوماً سلفاً بازدواج عميق في الحياة. وكم من إنسان تدرّع من قبل انتقاء لمثل

«أنا شخص آخر»

الشاعر الفرنسي

جيرار دي نيرفال،⁽¹⁾

هذه المعاصي التي بت مذنباً باقترافها؛ لكنني من المنظور العام الذي رفعته نصب عيني، تدبرت الأمور وأخفيتُها، وإحساس مرهق بالعار يكاد يجللني؛ ولهذا السبب، فإن الطبيعة الرهيبة لتطلعاتي، أكثر من أي انحطاط آخر في مثالي، هي التي جعلت مني ما حدث، ومع هوة أعمق غورا مما قد تصادفه عند سواد البشر الأعظم، أجهزت في سريرتي على أقاليم الخير والشر تلك التي تقسم وتؤلف طبيعة الإنسان المزدوجة... ثم يضيف أنه «برغم هذا الازدواج العميق بداخلي لم أكن، ولا بأي شكل، «مراثيا»؛ فكلما الجانبين كان جادا في دأبه كل الجدية. لقد كانت الحقيقة المرعبة التي اكتشفها جيكل، والتي أودت به إلى خراب مريع، هي أن الإنسان «ليس بشخص واحد حقا، بل هو - في الحقيقة - شخصان اثنان».. فمن الجانب الأخلاقي، وفي شخصي أنا، تعلمت التعرف إلى الازدواج العميق والبدائي في الإنسان، رأيت ذلك في الطبيعتين اللتين تتألفان في ساحة وعيي، وحتى لو قيل عني إني أحدهما، فما كان ليتسنى لأحد هذا القول لو لم أكن أنا - في الصميم - الشخصين كليهما».

فكيف حدث الافتراق بينهما؟ لقد حدث من خلال وصوله مصادفة إلى ذلك المركب الكيميائي الذي يحول الشخصية الخيرة إلى شريرة، والشريرة إلى خيرة، ولا يحدث هذا التحول على المستوى الأخلاقي والعقلي فقط؛ بل على المستوى الجسدي أيضا، وهو يقول إن «هلع الروح ليس ثمة ما هو أشد منه حتى ساعة الميلاد أو ساعة الموت». وإن عبء حياتنا ولغنتها سيظلان ملقيين على عاتق الإنسان إلى الأبد، وكلما حاولنا إزاحتهم عادا ليثقلنا علينا بوطأة أشد غرابة وهولا» (2).

يكتب كافكا إلى خطيبته العام 1917 (قبل فسخ خطوبته معها) «تعرفين أن اثنين يتصارعان في داخلي. وعلى مجرى الصراع اطلعت طوال خمس سنوات بالكلمة والصمت، وبمزيج منهما»، وينعكس هذا الازدواج الشخصي لكافكا في رسائله ويوميياته وكتاباتة بشكل عام، ففي رسائله يقدم كافكا نفسه - في مختلف المرات - على أنه ذو طبيعة مزدوجة (أنا - هو). هكذا يتحدث عن نفسه في إحدى رسائله إلى خطيبته نفسها في: «العزيزة فيليس، انظري، إنه يقول إنه خائف. بالمناسبة، لا أريد أن أقول

إنه حالياً غير سعيد»، وفي هذه الحالات تقوم «أنا» بدور المسجل «هو»، أو بالإشارة إلى الجانب الحساس الذي يعاني من الشخصية، من خلال الضمير «هو»⁽³⁾. فما أصل هذا الازدواج؟

أصل الازدواج

يشتمل جسم الإنسان على كثير من الأعضاء المزدوجة أو ثنائية الطابع، فنجد: الأذنين، الشفتين، الفكين، الكليتين، اليدين، القدمين، فتحتي الأنف، جانبي الوجه والجسم... إلخ، كما أن مخ الإنسان نفسه يشتمل على شقين أو نصفين شبه كرويين هما النصف الأيمن والنصف الأيسر. ووفقاً لدراسات العالم الأمريكي روجر سيبيري، التي حصل من خلالها على جائزة نوبل في الطب، فإن النصف الأيسر من المخ ذو طابع متتابع متسلسل زمني، يهتم بالتفاصيل واللغة والمنطق والدقة والانضباط، أما النصف الأيمن فهو ذو طابع تزامني، يرى ما يحدث خلال لحظة بعينها، مثلما نرى لوحة فنية بشكل إجمالي أولاً، ثم نرى التفاصيل التي فيها بعد ذلك، وهو - أي النصف الأيمن - مجازي الطابع، استعاري التكوين، خيالي، إبداعي، يهتم بالصور والانفعالات والحركة في المكان، وهناك خصائص أخرى مميزة لهذين النصفين تزرخ بها الكتب والبحوث الحديثة في علم النفس، وعلم الفسيولوجيا، وقد أشرنا إلى بعضها بالتفصيل في علاقتها بالفن والأدب في كتابات سابقة لنا⁽⁴⁾.

ولكن ما علاقة هذه الثنائية الخاصة بقسمي نصف المخ بموضوع الازدواج؟ عدا هذا الطابع التكويني البيولوجي والفسيولوجي المزدوج للمخ، نعتقد أن هذا التكوين الخاص بالمخ ذو علاقة وثيقة بموضوع الازدواجية والقرين، ونحن نطرحها هنا كاحتمال أو فرض عامل ربما يحتاج إلى مزيد من البحوث والدراسات للتحقق منه، وفحوى ما نطرحه هنا ما يلي: إن الذات الأولى التي تعيش حياة متتابعة متكررة، ووفق آلية التكرار القهري التي تحدث عنها فرويد، والذي يكون النظام الذي تفرضه على نفسها، والذي يفرض عليها بفعل عوامل مجتمعية (البيت . المدرسة . الوظيفة . السلطة السياسية... إلخ)، هي ذات تجد نفسها قد وقعت في أسر الآلية، والدقة، والانضباط، والتكرار، فتفقد الشعور بوجودها الإنساني الحي، هنا

كي تتقذ، ولا بد لها، شعوريا أو لا شعوريا، من أن تخلق بديلا لها، ذاتا أخرى، حميدة أو خبيثة، هنا يجيء الدور على النصف الأيمن من المخ، هنا يدخل هذا النصف بصورة ومجازاته واستعاراته وانفعالاته وقدراته الخاصة على الحركة في المكان، قدراته على الفرح أو الحزن، على الأمن أو الرعب، على الاستثارة، بشكل عام، ويقدم إلى الذات الأولى، الذات اليسرى، الذات الواقعية، تلك الواقعة في آلية التكرار والعود الأبدي، بعض ما قد يساعدها على الخروج من أسر الرتابة والمألوف.

وحيث إننا نعرف أن نصفي المخ هذين ليسا منفصلين أحدهما عن الآخر، ولكنهما متصلان من خلال قنطرة أو جسر أو حزمة ألياف عصبية تسمى «الجسم الجاسئ» أو المقرن الأعظم Corpus Callosum، فإننا نتوقع حدوث تفاعل تبادلي متواصل بين هاتين الذاتين، الذات الأولى الواقعية والذات الثانية الخيالية، وكلما كان هذا التفاعل متوازيا؛ أمكن للذات الأولى (الواقعية) أن تسيطر على الذات الثانية (الخيالية)، لكن تلك الذات الثانية، كثيرا ما تجمع، تطلق لنفسها العنان، أو تجد الذات الأولى أنها غير قادرة على - أو لا ينبغي لها - السيطرة عليها، وهنا تذهب تلك الذات الثانية الخيالية المتخيلة (الأخرى) بالذات الأولى إلى عوالم الفن والإبداع، وتحقق لها، ومن خلالها، المستحيلات والغرائب، هنا تكون هذه الذات الأخرى وسيلة لتحقيق الذات الأولى، وكذلك للإنجاز والتحقق العام والخاص. أما في حالات أخرى، فتذهب تلك الذات الثانية (البدائية الطابع غالبا) بالذات الأولى إلى عوالم الخوف والشر والجريمة والرعب والجنون، وهذه العوالم هي التي اهتم بها الأدباء الرومانتيكيون وغيرهم، بشكل عام، وحاولوا من خلالها، فهم تلك الطبيعة المزدوجة للمبدع خاصة، وللإنسان بشكل عام، كما أنهم جسدوها في أعمال متميزة، وربما كانوا هم أنفسهم يشعرون بمثل تلك الطبيعة المزدوجة لتكوينهم ونفسياتهم وذاتهم الأخرى التي في داخلهم، وربما عبروا عنها في حالاتها القصوى من خلال أعمالهم، وربما كانت هذه الأعمال كذلك هي وسيلتهم التي حميتهم من الوقوع في براثن المصير الذي وقعت فيه شخصياتهم: الخوف، والرعب، والجنون.

وربما - كما أشرنا في كتاب سابق لنا عن «الأدب والجنون» (1997) - كان الإبداع هنا هو الوسيلة التي تحمي المبدع والكاتب والفنان من الجنون، وإنه عندما يتوقف عن الإبداع الفعلي - لأي سبب من الأسباب - يكون دخوله الفعلي كذات أولى واقعية، وليس كذات خيالية أخرى، إلى عوالم الخوف والرعب والجنون، أمرا محتمل الوقوع بدرجة كبيرة، كما حدث مع هولدرين، ونيتشه، وسترنديبرغ، وفرجينيا وولف، وغيرهم (5).

في بعض الحالات المرضية، وخاصة حالات العنف والعدوان الشديدة التي لا يمكن إيقافها لدى بعض المرضى، أو غيرها من الحالات، تقطع الاتصالات العصبية الموجودة بين نصفي المخ بوساطة بعض العمليات الجراحية العميقة؛ وذلك لأن الاتصالات الشديدة والتناقضات في الوسائل المتبادلة بينهما، قد تحدث اضطرابا وفوضى في فهم أحدهما لما يريده الآخر؛ ومن ثم يحدث عجز النصف الأيسر المنطقي عن الفهم والتحكم والتنظيم لما يرسله النصف الأيمن من صور وانفعالات ورغبات، قد يؤدي بدوره إلى عدم القدرة على التحكم في الحركة والانفعالات، وهكذا يتراجع النصف الأيسر أو الذات الأولى عن القيام بدوره، ويصبح المهيمن هو النصف الأيمن أو الذات الأخرى البدائية الانفعالية المحلقة المهومة بلا ضوابط أو قيود، هنا تقطع حزمة الأعصاب الموصلة بين نصفي المخ هذين، فماذا يحدث لهذا المريض انفعاليا؟ قد نجده ساكنا في قاع الذات الأولى الرتيبة المتكررة الحركات والتفكير، وأقرب إلى الشخصيات المتوحدة أو المنعزلة، حيث تسبب الإصابات والأمراض التي تلحق بالفرد - أو حتى المجتمع - ما يسميه العلماء الآن «تفكك الشخصية»، كما قد نجد أيضا ما يسمى بالشخصيات المنقسمة والمتعددة التي تظهر خلال حالات غياب العقل أو شروده، خلال هيمنة الخيال والانفعال والحركة، وتراجع دور المنطق والترتيب والنظام. ويعد التكامل بين هذين النصفين من المخ، ومن دون أن يطغى أحدهما على الآخر، الحالة المثالية في الحياة العادية، وليس في الأدب أو الفن.

يرجع البعض أيضا قصة القرنين الحديث إلى تلك العلوم السحرية التي كانت منتشرة خلال القرن الثامن عشر، خاصة على يد أصحاب الاتجاه المسمى «المغناطيسية الحيوانية»، الذين قاموا بتجاربهم من أجل عزل الذات

الأخرى والحديث إليها من خلال عمليات التتويم المغناطيسي، ثم كان الرومانتيكيون في ألمانيا أيضا هم من قاموا بالخطوة الثانية المهمة في هذا الاتجاه، ولكن ليس من خلال عمليات تتويم مغناطيسي للوسيط. الروحاني. في تجاربهم؛ بل من خلال التتويم الواعي للخيال الإبداعي، وتركه يتحول ويتجول في عوالم الذوات الأخرى بكل ما تزخر به هذه العوالم من خوف واضطراب وغرابة وجنون، ثم انتقل هذا الواقع الشديد بموضوع القرين بعد ذلك من ألمانيا إلى بقية أوروبا، وكذلك إلى أمريكا أيضا، وخاصة لدى أدباء أمثال هوثورن، وبشكل خاص لدى إدغار آلان بو، ومن بو انتقل الاهتمام بالموضوع إلى دستوفسكي، ومن دستوفسكي إلى بلاد كثيرة في العالم، ربما كان من بينها بعض البلاد العربية، كما نجد ذلك في رواية «القرين» لسليمان فياض (من مصر) تمثيلا لا حصرا.

ويمكن أن يعود بنا اقتفاء الآثار السابقة للازدواج في السرد إلى زمن بعيد، ربما إلى «سفر التكوين» في العهد القديم؛ وذلك لأن سقوط الشيطان أو طرده من الجنة، قد اعتبر كثيرا أمرا يتعلق بالقرين الشرير، وهي التيمة التي التقطها ميلتون في «الفردوس المفقود» (1667) أيضا.

كذلك قد يمكن تحليل رواية فرنكنشتين أيضا بوصفها رواية تدور حول القرين والازدواج، حيث يخلق فيكتور فرنكنشتين «وحشا على صورته»، لكنه يتمرد عليه ويهرب ويعيث فسادا في الأرض، وقد وصف ذلك الوحش في الرواية على أنه فرنكنشتين «الآخر» المركب في ازدواجيته مع نفسه، الشرير القاتل الممتزج ببراءة الأطفال المتجسدة في الوحش. هكذا يقدم فرنكنشتين نقطة عبور مفيدة فيما بين الرواية القوطية وأدب الازدواج؛ وذلك لأنها ربما كانت من أولى الروايات التي تنتمي إلى القرن التاسع عشر، والتي كانت أكثر وضوحا في ربطها بين التيمات الخاصة بالازدواجية وتقديمها في سياق قوطي.

لقد حدد ماريو براث M. Praz الموضوع الرئيسي المتكرر في الرواية القوطية على أنه يتمثل في «قلق لا يمكن الهروب منه»⁽⁶⁾، وقد عكس موضوع القرين في السرد - عامة - ذلك القلق الخاص الذي لا يمكن

الهروب منه من خلال ذلك التجسيد لذلك «الأخر الحاقد المملوء بالفل، الذي يهز استقرار الذات، ويحدث الاضطراب فيها»، وقد رُبط بين فرنكنشتين من خلال ثنائيات عدة، مثل الأب والابن، الخالق والمخلوق، الذات والآخر، الوجود الخاص لعناصر متناقضة داخل الفرد نفسه... إلخ، ويكون قدر فرنكنشتين وغيره من الكائنات المعبرة عن الازدواج أن يرتبط بقرينه، أن يمتزج معه بأشكال عدة، أن يتم تصفير هويتهما معا بحيث يقتربان معا من الموت⁽⁷⁾.

ومثلما استخدم فرنكنشتين ذلك العلم السري أو المنحرف عن غاياته لتكوين مخلوقه، فكذلك خلق جيكل مخلوقه الشرير (هايد). وبالشكل نفسه تقريبا ترتبط حياة دوريان غراي وتمتزج بتلك الصورة المخيفة التي تمتص وتعكس ذنوبه وفساده أو تحلله، وكما هي الحال في معظم قصص الأزواج، يكون المهرب الوحيد هو الموت، وتكون الحياة سلسلة من عمليات القلق الذي لا مهرب منه، ويكون التجسيد للآخر الظل / القرين / الشبه نوعا من محاولة الهروب من هذا القلق، لكنه تجسيد سرعان ما يصبح تمثالا لقلق أشد، وهروبا من خوف قد يتحول إلى رعب هائل يشل العقل والوجدان والوجود.

هكذا فإن أدب الازدواج - في جوهره - هو أدب يتعلق بالهوية، أو بالأحرى بالافتقار إلى هوية، بانقسام الهوية، بتفكك الهوية، باندياح الهوية، بضياح الهوية، بغياب الهوية، بشبحية الهوية، بعمة الهوية، بقلق الهوية أو رعبها، هكذا يصرخ وحش فرنكنشتين: من كنت أنا؟ ماذا كنت أنا؟ من أين جئت؟ ماذا كان هدفي ومقصدي؟ لكنه يفشل في الوصول إلى إجابات، إنه - هنا - وحش يطرح الأسئلة الأساسية التي تقع في قلب موضوع الهوية⁽⁸⁾. ويصرخ «الملك لير» في مسرحية شكسبير الشهيرة: «من له أن يقول لي من أنا، وأما، هذا ليس لير: أيمشي لير هكذا؟ أين عيناه؟ عقله يضعف وإدراكاته يصيبها الشلل. ها. أواع أنا؟ كلا: من له أن يخبرني من أنا؟» (من ترجمة جبرا إبراهيم جبرا).

وكما لاحظ غرينسلايد Greenslade فإن الهوية المزدوجة أو المراوية، التي تتشكل فيها علاقات تدل على الاضطراب بين الذات والآخر، هي من

الأمر التي ظهرت بوفرة في الأعمال القصصية الخاصة بتلك الفترة في الأدب، كما تجلى ذلك في شخصيات مثل: فان هلسنغ، ودراكيولا، ومارلو، وكيرتز، وغيرهم.

هكذا جسدت تلك التحولات في الهوية، وظهور عمليات الازدواج والأقران والأشباح وغيرها في القص القوطي الحديث، جسدت ذلك التفكك في الهوية، ذلك التشظي في الذات، هنا الهويات التي تنقسم وتتداخل وترتدي الأقنعة، هنا يخفي الأفراد أسرارهم الخفية المعتمة التي تتحدث عن ذات أخرى، هي في واقع الأمر، الذات الأولى، الأنا، نفسها، لكنها كما تتجسد في أعماقها، ومشاعرها، تتجسد في ظلامها الداخلي، قلقها الذي لا تستطيع الهروب منه إلا من خلال مثل تلك التجسيدات والتشكيلات والتحولات. هكذا مزجت الأشكال الجديدة من الازدواج بين الذكور والإناث، فظهرت أشكال متحولة بشعة، شنيعة، وأصبحت الحيوانات صوراً محاكية للبشر، وأصبح البشر كالحوانات، وحدث امتزاج وتحول في شكل الجسد وجوهر الروح، وقد عكست هذه التحولات والتبدلات في الهوية ذلك القلق العام الذي شعرت به تلك الشخصيات في المدينة، كما أن هذا القلق قد انعكس بدوره على شكل الحياة الحديثة في المدينة أيضاً، وبخاصة خلال الليل والظلام، فالمدينة أيضاً - هنا - فقدت تماسكها واستقرارها، أصبحت مزدوجة، متحولة، مخيفة، قلقة ومقلقة⁽⁹⁾.

تعريف الازدواجية

وفقاً لما قاله كارل ميلر في كتابه «القرين: دراسات في التاريخ الأدبي» (2008)، فإن الازدواجية إنما تشير إلى تلك الحياة المزدوجة الخاصة بالفرد، والتي يمكن ملاحظتها وتسجيلها، كما أنها تشير إلى ذلك «القرين المتخيل» doppelganger أيضاً⁽¹⁰⁾.

هكذا تشير الازدواجية هنا إلى ظاهرة إكلينيكية أو مرضية تتعلق بتعدد الهوية، انقسامها، تعدد مستوياتها، أو طبقاتها أو حالاتها، مع وجود التناقض بين هذه الحالات والمستويات، كما قد تشير هذه

الظاهرة أيضا إلى ظاهرة ثقافية أيضا، تتعلق بالتعدد في الهوية الثقافية، لكنه تعدد يفتح - هنا - بذاته على عالم الخبرات الخاصة بالآخرين، وتلك الخبرات التي قد تعزز الذات (أو الهوية)، وقد تطمسها وتمحوها أيضا (11).

هكذا قد يكون التعدد والازدواج على مستوى الهوية الفردية ظاهرة مرضية، في حين قد يكون التعدد والازدواج على المستوى الثقافي ظاهرة إيجابية في حالة الانفتاح على الآخر بوعي، والاستفادة منه بقدر معين لا يسمح بطمس الهوية الثقافية الخاصة أو محوها، أما لو حدث ذلك، فإن ذلك التعدد أو الازدواج الثقافي ستكون له تأثيراته السلبية، وربما المدمرة، في الهوية الثقافية الخاصة المميزة.

والازدواجية كما درسها العلماء موجودة حتى على مستوى النباتات والحشرات والحيوانات والبشر الذين يجمعون في تكوينهم بين ذكر وأنثى (حالات الهيرمافروديت مثلا) وموجودة أيضا على مستوى التكوين البيولوجي والهورموني للإنسان حيث يوجد لدى الرجل هرمونات جنسية أنثوية إضافة إلى هورموناته الذكورية والعكس صحيح بالنسبة إلى الأنثى.

وفي ضوء ما قاله المحلل النفسي السويسري الشهير كارل غوستاف يونغ فإن هناك ازدواجيه في الشخصيات الإنسانية موجودة على المستوى الخاص بالذكورة - الأنوثة وموجودة أيضا على مستوى أنماط الشخصية. كما في حالة النمط الخاص بالانطواء - الانبساط مثلا. فعلى مستوى الذكورة والأنوثة قال يونغ: إن كل ذكر في داخله أنثى ما، قد تكون هي المرأة الحلم، أو المرأة الذاكرة أو المرأة التي يعتبرها الرجل شقيقة روحه، ويظل يبحث عنها طوال حياته. وقد كان يونغ يسمي هذا الجانب الأنثوي من الرجل «الأنيميا Anima». وعلى الشاكلة نفسها فإن هناك ذكرا ما أو رجلا ما داخل كل أنثى، قد يكون هو صورة الأب أو الزوج أو الحبيب أو الرجل الذي تحلم به كل أنثى، ويطلق يونغ على هذا الجانب الذكري الموجود الخاص بالأنثى اسم «الأنيموس Animus»، وفيما يتعلق بالانبساط - الانطواء أشار يونغ إلى أن كل إنسان انطوائي في الظاهر هو انبساطي

في الداخل، وكل انبساطي في الظاهر هو انطوائي في الداخل، وقد يسمى الانطوائي ظاهرياً إلى استعادة حالة الانبساط بداخله من خلال الأخيلة والأحلام والتهويمات وأشياء أخرى، ربما كان من بينها بعض المواد المغيرة للوعي، كالكحوليات أو المخدرات أو الوجود مع آخرين يمرحون ويضحكون مثلاً.

لنعد إلى مجال الأدب، فالحديث عن أدب الأزواج يتضمن - في جوهره - «مناقشة لأدب العزلة» أيضاً، والأزدواجية عنصر جوهري في القص أو السرد، أيًا كان شكله؛ وذلك لأن الأزواجية غالباً ما تتعلق بالغريب والمختلف، وقد مثلت الأزواجية حضوراً قوياً في السرد القصصي الخيالي خلال القرن التاسع عشر، بداية من الصعود البارز للحركة الرومانتيكية وما بعدها، وارتباطاً أيضاً بكل تلك المذاهب الأدبية والفكرية التي تحدثت عن ثنائية الإنسان وأزدواجه، وتكونه من روح وجسد، ومن عقل وانفعال ومن أنا وآخر... إلخ، وفي ضوء ما قاله ميللر، فإن جان بول ريتخر ربما كان هو من ابتكر مفهوم القرنين المتخيل Doppelganger، كما أن غوته، وتايك Tieck، وكلايست، وغيرهم من الكتاب الألمان، ربما كانوا هم أول من اهتم بتجسيد هذه الظاهرة في أعمالهم. أما هوفمان فقد كان هو الذي حدد موضع القرنين بوصفه «يمثل جانباً أساسياً من الشخصية»، وإنه منذ ذلك الحين انتشر ذلك الولع بتجسيد ظاهرة القرنين هذه من ألمانيا إلى أوروبا (12).

حول الأزواجية والأدب

تعني كلمة الأزواجية وجود حالتين اثنتين من شيء ما، كما أنها تعني أن يدرك شيء واحد على وجهين، أو يتجلى مرتين، أو يدرك مرتين، أو يدرك مزدوجاً، وقد يكون هذا الإدراك حقيقياً، وقد يكون متوهماً، وهذا المعنى الثاني هو الذي يعنينا في هذا الكتاب، وهو المعنى الذي يكون فيه الجانبان أو الوجهان أو الحالتان أو الشخصان المكونان لحالة الأزواج إما في حالة تكامل أحدهما مع الآخر، على الرغم من اختلافهما، في حالة تناقض وتنافر وعداء أحدهما مع الآخر، على الرغم

من تماثلهما، إنهما قد يكونان شريكين، أو عدوين، قد يرحب أحدهما بالآخر، ويسعى من أجل البحث عنه والوصول إليه، وقد يخشاه ويخافه ويهرب منه، هكذا يكون موضوع الازدواج موجودا في قلب موضوعات أخرى كثيرة ترتبط بالأدب وبالشخصية الإنسانية بشكل عام، ولعل أهم هذه الموضوعات والقيمات - هنا - ما يمكن أن نذكره حول موضوعات مثل الهوية وازدواجها وانقسامها وتعددتها وتفككها، وحول القرين والظل والذات الأخرى، وحول الأشباح والأشياء والهالوس والفصام. وهكذا قد يكون الازدواج ظاهرة صحية، وقد يكون ظاهرة مرضية. صحية إذا اقترن بوعي الذات بنفسها، وبحثها عن ذاتها الأخرى. ذاتها القدوة، الأكثر اكتمالا، وقد يكون الازدواج دلالة على الكذب، وعلى الوهم والتوهم والخداع، والمرض النفسي والعقلي أيضا والإنسان الذي يقال عنه إنه «بوجهين» أو «مناقق» أو «مراء»... إلخ.

وقبل أن يتجلى الاهتمام الأدبي بظاهرة الازدواجية في أواخر القرن الثامن عشر، ومن خلال أصحاب المدرسة الرومانتيكية، كان هناك اهتمام قديم بها في الفلسفة، وفي الأدب الإنساني قبل ذلك بوقت كبير، وما قامت به الرومانتيكية هي أنها جعلت ذلك الموضوع معروفا وشائعا في الأدب.

وفي لغة الحياة اليومية - على نحو كبير - يشير مصطلح الازدواجية إلى ذلك الخيال الذي اهتم بتجسيد وجود حالتين عقليتين أو أكثر لدى الفرد الإنساني الواحد، كما أنه يشير إلى الأوهام والحقائق، المبادئ والممارسات، حالات العقل والوجدان، أساليب الكلام وطرائق الحياة، المظهر الخارجي والجانب الداخلي من الذات البشرية كما جسدها الأدب. ويشير هذا المصطلح كذلك إلى الحياة المزدوجة، التي قد تكون قابلة للملاحظة والتسجيل. كما أنه قد يشير أيضا إلى ذلك القرين المتهم، وقد يشير إلى الظاهرة الإكلينيكية أو المرضية الخاصة بتعدد الهوية، وأيضا إلى الظواهر الثقافية الخاصة بتعدد مستويات الهوية وطبقاتها، تلك التي تفتح بذاتها على العالم والخبرات الخاصة بالآخرين، وهي الخبرات التي قد تبرز هذه الذات أو تطمسها أو تمحوها، بشكل واضح⁽¹³⁾.

هكذا قد تشتمل ظواهر الازدواج على جوانب إيجابية، أو جوانب سلبية، وقد تشتمل على الازدواجية النفسية والانقسام، أو على العقل المنفتح على الآخر، من ناحية أخرى، وقد يكون الجانب السلبي الخاص بالانقسام النفسي مبنياً على الوعي؛ ومن ثم فإنه يتضمن نوعاً من التطوير الدائم للذات وقدراتها وسعيها من أجل تحقيق إمكاناتها على أفضل نحو ممكن، وقد يكون الجانب الإيجابي، الخاص بالانفتاح على الآخر مشتملاً على حالة من الاندياح للحدود بين الذات والآخر بحيث تفقد الذات هويتها وتصبح نسخة متكررة من الآخر، هنا طمس هوية الذات الجماعية. أو حتى الفردية. وربما محوها أيضاً.

مع المدرسة الرومانتيكية أيضاً بدأ النظر إلى الفنان على أنه إنسان يعيش حياة مزدوجة، أو أن له ذاتاً ثانية، أو «أنا أخرى» alter Ego، فهو يحيا حياته الإنسانية العادية، ولكنه يعيش أيضاً حياة أخرى، داخل الفن، ومن خلال الفن، ومن ثم فإنه ذو وعي منقسم، أو ربما حتى صاحب وعي شقي لو استخدمنا لغة هيفل، كما أنه يسعى من أجل اكتشاف ذاته الحقيقية، لكنه خلال سعيه هذا، قد يفقد ذاته أيضاً، وقد ظهرت قضايا وخلافات كثيرة حول دور الذات والإبداع، وحول ضرورة أن تظهر هذه الذات أو أن تختفي داخل العمل الإبداعي، وهكذا حتى وصلنا إلى مقولة بارت الشهيرة عن «موت المؤلف» و«قيامه القارئ»، أو إلى ما قاله دريدا عن النصوص الأدبية بوصفها - ذاتها - تجسد حالة من فقدان اليقين، الحيرة المعرفية والوجودية الناتجة من استخدام هذه النصوص لكلمات هي ذاتها مزدوجة المعنى كما هي التوريات اللفظية مثلاً.

يرتبط مفهوم الازدواجية في الأدب أيضاً بمفهوم التحول والتغير والنسخ والمسح والاستمرارية والتبدلات في الزمان والمكان والحالة والشخصية والأخلاق وطرائق التفكير وتحولات الليل والنهار والخير والشر والأمل واليأس والأمن والربح، وإلى غير ذلك من التحولات التي شغلت الأدب خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، ولا تزال تشغله خلال القرن الحادي والعشرين أيضاً. كما أن المفاهيم والقيم التي كانت تجسد حالات الازدواج

والتحول هذه كانت تتغير هي نفسها أيضا من فترة إلى أخرى، ففي العصر الفيكتوري مثلا في إنجلترا كان هناك شبه إقرار بأن ازدواجية مكون جوهري في الطبيعة البشرية، أما خلال القرن العشرين، ومن خلال أدباء أمثال جوزيف كونراد مثلا، أعيد النظر في طبيعة الإنسان المزدوجة. كذلك كان هناك لدى دستوفسكي، وقبله لدى هوفمان، وإدغار آلان بو، ولع بالازدواجية القائمة على أساس التوهم والمرضى العقلي.

على كل حال فإن مناقشة أدب الازدواج هي في جوهرها مناقشة لأدب العزلة⁽¹⁴⁾، أدب الأفراد. والجماعات. الوحيدين المنعزلين المهمشين الذين يجدون صعوبة في التكيف مع أنفسهم، أو مع الآخرين المحيطين بهم، أو مع المجتمع الذي يعيشون فيه، أو مع فكرة الحياة وجدواها بشكل عام. إنها ذوات تعاني أنها تشعر بالغربة والغربة والاختلاف، وأن العالم الذي تعيش فيه، هو - كما قال هيفل وهو بصدد حديثه عن هاملت - «ليس كما ينبغي أن يكون»⁽¹⁵⁾.

أدب البيت والألفة والازدواج

مثما ترتبط فكرة الحياة العائلية أو الوطنية بالبدايات والنهايات، بالمغادرة والعودة والألفة، بالحياة والموت فإن أدب الازدواج يهتم كذلك بذلك الجانب النفسي والاجتماعي المتعلق بالغياب، أو الاختفاء، غياب الإنسان عن بيته، مكانه الأليف، اختفاء أو انتفاء شعوره بالأمن، رغبته في العودة إلى الجذور، خوفه من الضياع بعيدا عن بيته أو وطنه، عن أمنه الذي يظن أنه في بيته أو وطنه، لكنه ربما الذي عندما يعود إليه يجده ليس هو البيت الوطن الذي غادره، يجده ليس البيت الوطن الأليف الذي كان محتفظا به في عقله ووجدانه، يجده بيتا غريبا ووطنا غريبا، بل موحشا، وربما مخيفا، وهنا يكون الحضور أو العودة وسيلة للغياب أو الهرب، هنا قد تكون الازدواجية وتعدد الذات والأقنعة وسيلة لحماية هذه الذات من مواجهة ما تراه من تكسرات وتهشيمات في مرايا ذاتها التي كانت تظنها - من قبل ؟ جميلة، مصقولة، لامعة، صادقة.

وتشبه العائلة الجسد الإنساني، فهي تجمع ووحدة خاصة من الأعضاء والوظائف والمسؤوليات، والتشابهات والاختلافات والتعارضات، كما أنها - العائلة - تعكس بعض ثنائيات الحياة، كثنائية الزوج والزوجة، الابن والابنة. وكلمة عائلة أو أسرة Family في اللغة الإنجليزية قريبة من كلمة مألوف Familiar، أى ينتمي إلى الأسرة، أى ليس غريباً عنها، لكن لهذه الكلمة (Familiar) معنى آخر يشير إلى وجود روح حاضرة أليفة أو شيطانية؛ ومن ثم فإنها كلمة مزدوجة تشير إلى روح مزدوجة أيضاً (16).

قد تشير ازدواجية أيضاً أو تدرك على أنها تشير إلى حالات نفسية متتابعة. ومختلفة، أو لحظات زمنية متتابعة ومختلفة، أو شخصيات داخلية منقسمة مقارنة بالشخصيات الخارجية المصاحبة لها، ومن هنا كانت فكرة يونغ عن الظل (الذات الداخلية الشريرة غالباً) والقناع (الذات الاجتماعية كما تبدو أمام الآخرين في صورة ترتدي قناع الشرف والقوة تدعى الشهامة والكرم والصدق... إلخ).

ما من غريب مثلك

حكى الكاتب الأرجنتيني الشهير جورج لويس بورخيس في أحد كتبه حكاية رمزية عنوانها «بورخيس وأنا»، وهي حكاية تروي قصة حياته، وتحولها إلى رواية خيالية رومانسية يقول خلالها إنه يوجد داخل نفسه شخصان هما الشخص نفسه، هما بورخيس نفسه، فهناك شخص بورخيس الكاتب المعروف والأستاذ الجامعي، الشخصية العامة، ثم هناك شخص «أنا»، البديل أو المماثل للذات الحقيقية، الذي يحب نشر روبرت لويس ستيفنسون (مؤلف رواية دكتور جيكل ومستر هايد)، والذي يعتبر حياته ذات معنى من خلال الكتابات التي يكتبها الكاتب - بورخيس - لكنه الذي لا يتعرف إلى نفسه إلا قليلاً من خلال هذه الكتابات، في حين يجد نفسه أكثر في كتابات الآخرين، كما تحاول هذه الذات الحقيقية أن تحرر نفسها من الذات الأخرى (ذات بورخيس الكاتب المعروف اجتماعياً)، وهكذا فإن حياتها تكون أشبه بسلسلة من عمليات الهروب، وتنتهي هذه الحكاية الرمزية بجملة تقول: «وهكذا فإنني لا أعرف أي شخص منا قد

كتب هذه الصفحة»، ويقال كذلك إن بورخيس - كاتب تلك الصفحة - كان عندما يقابله شخص في أحد شوارع «بيونس أيرس» (عاصمة الأرجنتين) ويسأله: «أنت بورخيس، أليس كذلك؟»، فإنه كان يجيب: «أحيانا ما أكونه» (17).

في «أنا وبورخيس» يقول هذا الكاتب الكبير المتسمي «الآخر، بورخيس، أعرف من البريد عن بورخيس، وأرى اسمه بقوائم المشاهير أو بمعاجم التراجم. مولع بالساعات الرملية، والخرائط، وطباعة القرن الثامن عشر، وطعم القهوة، وسرد ستيفنس، أشاركه هذه التفصيلات، لكن من دون طائل، كأنها سمات ممثل، ومن ناقل القول أن بيننا علاقة عدا. فقد أدع نفسي أحيانا تديم ليحتال بورخيس على أدبه، وأدبه يُبررني، وأسلم معترفا بإنجازته بضع صفحات مستتيرة، لكن مثل هذه الصفحات لا تعفيني من أن جيدها لا ينتمي إلى أحد، ولا حتى إليه... ويستمر هكذا حتى يقول «جريت أن أحرر نفسي منه، فرحت من أساطير الضواحي، إلى اللعب مع الخلود والزمن، لكن هذا اللعب يخص بورخيس الآن، وعليّ تصور أشياء أخرى. هكذا حياتي تحليل، أخسر كل شيء، في حين أن كل شيء ينتمي إليه أو إلى النسيان. ولا أعرف أي منا قد كتب هذه الصفحة؟» (18).

هكذا وجد بورخيس نفسه وهو في «بيونس أيرس» يعيش كأنه إحدى شخصيات ستيفنسون التي تعيش في «أدنبره»، «كل شيء ولا شيء»، كما قال شكسبير عن بروتوس، ذلك الذي كان رجلا مصريا بألف وجه، والكاتب كذلك يمكن أن يشبه الحرياء، يتلون بتلون شخصياته وأدوارها، حيث القرين الخيالي، البديل الخيالي، الأنا الأخرى المتوهمة، قد تكون هي الجانب الآخر المكمل أو المخيف أو المهدد لشخصية الكاتب المبدع لها، لا أحد غيره. قد تتعدد الشخصية، ولكنها تظل كما هي من حيث مظهرها الخارجي ووجودها الواقعي، وقد تتعدد الشخصية أو تزدوج في صور مختلفة، كما في حالة جيكل وهايد، أو جوليا دكين لدى دستوفسكي، وهذه كلها أمور جديرة بوضعها في الحساب.

وفي نص استلهم فيه روح شكسبير وحياته، ومن خلالهما روح الممثل عموما وحياته، وهو نص بعنوان «كل شيء ولا شيء»، كتب بورخيس يقول:

«لم يكن أحد غيره، خلف وجهه لم يكن أكثر من رجة خفيفة، حلم إنسان فشل في الحلم، رحل إلى لندن، في عشرينياته الغربية، اعتاد غريزيا، وحاذقا، أن يحاكي شخصا آخر، ولم يكتشف غيره أنه لم يكن أحدا. لقي - في لندن - مهنة اختير لها سلفا: أن يُمثل في المسرح شخصا آخر، مع من يمثلون أمامه باعتباره ذلك الآخر، أسبغ عليه المسرح رضا فريدا، ربما أول ما عرفه من السطر الأخير، بعد أن يهّلوا له وينسحب الميت من على المسرح، تعاوده نكهة الزيف البغيضة... ثابر، طيلة عشرين عاما، على هذه الهلاوس المنظمة. ثم ملكه الضجر ذات صباح فجأة، ففرغ من كونه صار كثيرا من الملوك الطعينة بالسيف، وجَمَّ عشاق يعانون في الوصل والفصل ثم يقضون نحبهم بشجو، رتب يومها أن يبيع مسرحه، وخلال أسبوع رجع إلى قريته الأم، حيث تكشف أمامه أنهار طفولته وأشجارها، ولم يعد يعمل على آخرين كانت ربة الشعر تحفل بهم، مستتيرة على سراب الأسطورة وعبارات اللاتينية. لكن، عليه أن يكون أحدا، فكان مدير فرقة، ثم استقال بعد جمعه ثروة أنقلتها الديون ودعاوى القضاء مع أرباح ثانوية، أملى بشخصه إرادة جدياء ووصية نعرفها، أقصته في ترو عن آثار العواطف والأدب. أما زملاؤه من لندن، فكانوا يزورون مثواه، ومنهم من كان يتولى دوره كشاعر من جديد» (19).

هكذا كان شكسبير نفسه واقعا في معضلة التفكير في التشابه والاختلاف، تشابه الإنسان مع نفسه، واختلافه عن الآخرين، لكنه في قلب هذا المأرق يكتشف أيضا أنه غير مختلف عنهم، وأنه يقوم مثلهم بأدوار عدة، وأنه عندما رحل إلى لندن في عشرينيات عمره درب نفسه

على عادة التظاهر بأنه «كان شخصا ما»، «يمثل شخصا آخر، وباعتباره ذلك الآخر، في لندن وجد ذلك المصير، والنداء، القدر الذي كتب عليه، أن يصبح ممثلا، شخصا يقف على المسرح ويلعب الدور الخاص بشخص آخر، وأمام جمهور ينظر إليه ويتخذة بديلا لذلك الشخص الآخر، إنه ليس أبدا نفسه، إنه موجود دائما في آخر، وإنه مع السطر الأخير من المسرحية، أي من الدور، من اللعب، من التمثيل، من التظاهر، يهللون له، ينسحب الآخر الممثل من المسرح، ومعه تتبدد والمتعة، تعاوده نكهة الريف البغيضة، يصبح «لا أحد من جديد»، لكن أبطاله يطاردونه، لا يتركونه أبدا، وحيدا، فمع من يعيش الممثل بعد غياب الجمهور؟ إنه يعيش مع أبطاله، ويعيشون معه وقد لا يغادرونه.

لقد وجد شكسبير سعادته في فترة من حياته في لعب أدوار الآخرين على خشبة المسرح، لكنه أدرك في النهاية أنه مع إلقائه السطر الأخير، و«عندما ينسحب آخر الموتى من فوق خشبة المسرح»، يأتي المذاق الكريه، الإحساس بالغربة، وفقدان الشعور بالواقع يهاجمه بقوة؛ إن عليه أن يتوقف عن أن يكون فيركس أو تيمورلنك، ويعود إلى كونه «لا أحد».

هكذا، ولمدة عشرين عاما - كما يقول بورخيس - ظل شكسبير الممثل يخلق الشخصيات التي يلعب أدوارها فوق خشبة المسرح، ثم فجأة، ولبرهة، في لحظة ما، ألمح خفية إلى ذاته الخاصة من خلال تلك الكلمات التي عبرت عنها بعض شخصياته. لقد شعر الممثل بأنه في حيرة شديدة من أمره بسبب كونه كل تلك الشخصيات المختلفة فوق خشبة المسرح، لكنه لم يكن قط ذاته، ذاته الحقيقية، فهل ذاته الحقيقية هي ذاته الخيالية، وهل ذاته الخيالية هي القناع الاجتماعي للشخصية التي كان يتمنى أن يظهر من خلالها أمام الناس، وهل ذاته الواقعية هي الظل (الخفي - الحقيقي - المعتم المملوء بالفرائز والأسرار؟) هل يوفر المسرح لأبطاله فرصة التحرر من الظل، ولو من خلال قناع يحظى بالتصفيق والقبول، حتى لو كان متعلقا بشخصيات شريرة موغلة في الظلام؟ هل المهم هو فقط الإلتقان والتوحد وجودة الأداء؛ هذه وغيرها أمور ينبغي أن نفكر فيها بعمق وتتأملها وتطورها لاحقا؟

في فترة من حياته، توقف شكسبير - كما رآه بورخيس - عن الكتابة، وعاش حياة الطبقة المرفهة في إنجلترا، اهتم بكسب المال، باع مسرحه ثم غرق في الديون... إلخ، لكن عبقريته، تلك التي تجسدت في كل تلك الشخصيات المزدوجة والمتعددة، كانت قد غادرت. في النهاية يقدم بورخيس الخلاصة لحياة كانت تقوم في جوهرها، على كون صاحبها لا أحد، على كونه منفصلاً عن ذاته الواقعية من خلال ذوات خيالية، وفي دهشة ملفزة تلخص جوهر حالة فقدان الذات أو الشخصية، ولكن في حالتها الإبداعية يضيف التاريخ أنه قبل موته أو بعده، اكتشف ذاته، يقف أمام الرب، ويقول له: لقد كنت رجلاً كثيرين، وحاولت بلا جدوى أن أكون واحداً، أكون نفسي، فأجابني الرب بصوت عاصف: أنا أيضاً، لست أنا، لقد حلمت بالعالم مثلك، يا شكسبير، حلمت بعملك نفسه، وقد كنت أنت نفسك شكلاً من أشكال عدة بين أحلامي، فأنت مثلي «وجود واحد يتجلى على أنحاء مختلفة».

ثم إننا نجد أن بورخيس نفسه أيضاً يرثي نفسه في قصيدة أخرى، بعنوان «مرثية بورخيس»، ترجمها باقتدار الصديق الشاعر محمد عيد إبراهيم، وفيما يلي نص القصيدة، التي يقول بورخيس فيها:

يا لقسمة بورخيس،

سافر عابراً العوالم المختلفة،

أبحر في عزلته، وتوحد في أسماء مختلفين،

كي يمثل دوراً في أدنبرة، زيورخ، لقاء فلسين،

أو كولومبيا، وتكساس

كي يعود عند نهايات أجيال تغيرت

في أرض أسلافه الغابرين،

إلى الأندلس، البرتغال، وبلدان تعارك فيها

السكسونيون مع الدنماركيين وامتزجوا بدمائهم،

كي يجول بمناهة لندن الحمراء،

كي يشيب في عدد من المرايا،

كي يفتش عن مرمر محدد بالتماثيل،

كي يستفهم من كتب الطبقات الحجرية،

والأطالس والموسوعات،
كي يرى أشياء رآها الناس،
الموت، الشفق الهامد، الوديان، الأنجم المرفهة،
ثم لا يرى شيئا؛ أي شيء تقريبا
غير وجه فتاة من بيونس آيريس،
وجه لا يريدك أن تذكره
يا لقسمة بورخيس،
ما من غريب مثلك (20).

خاتمة

أشارت بعض الدراسات إلى أن الكتاب الذين اهتموا بتجسيد الازدواج والتعدد في الشخصيات الأدبية كانوا هم، أنفسهم، يعيشون حياة مزدوجة، هكذا قيل مثلا إن ستيفنسون - مؤلف جيكل وهايد - كان يدرس القانون ويعيش حياة عادية خلال النهار، لكنه كان يحيا حياة صاخبة خلال الليل، وكذلك كان دستوفسكي؛ يعيش دور الكاتب نهارا، ويلعب القمار ليلا، وكان وايلد شهيرا بنزواته ومغامراته... إلخ. هذه ليست النقطة التي تعنينا في هذا السياق، على الرغم من أهميتها، وقد نعود إليها في موضع لاحق من هذا الكتاب، وخصوصا أن هناك من رفض القول إن ازدواجية الكاتب تنعكس أيضا في ازدواجية شخصياته، وإن الكتابة محاولة للهروب من هذه الازدواجية، أو تجسيدها بشكل رمزي (21).

في كتابه «المتحفون» (1998) يستعرض بول جونسون نماذج عديدة من كتاب ومفكرين أمثال: جان جاك روسو وشيلي وماركس وإبسن وتولستوي وهمنفواي وبرخت ورسل وسارتر وهيلمان وغيرهم، حضرت لديهم مظاهر مختلفة وعلامات من هذه الازدواجية والغرابة والتناقض في السلوك وتجلت في أشكال غير متوقعة وأحيانا مخيفة (22).

إضافة إلى ما سبق، فإنه يقال أيضا إن هذه الازدواجية في الشخصيات. أو حتى لدى الكتاب. هي من النتائج المتعلقة بظهور المدن الحديثة وتطورها، تلك المدن التي أسهمت في تكريس أخلاق الاستهلاك، الرغبة في الكسب

السريع، وامتلاك الأشياء المادية بأي ثمن، ولو على حساب الذات، حساب أن تقول غير ما تعتقد، وأن تتأفق وتداهن وتكذب وتسرق، وتعيش حياة مزدوجة، ترتدي قناع البراءة والانضباط نهاراً، وقناع الجريمة والتحرر ليلاً، تنتقد القمع والتسلط وأحادية التفكير مرة، لكنك لا تمنع في قبول منحة أو عطية من سلطات قامعة لشعوبها مرة أخرى، كما أنها قد ترتدي هذين القناعين أيضاً، خلال الوقت نفسه، ليلاً ونهاراً.



الغربة والقرين

كان الليل قد أرخى سدوله، والشوارع هادئة
وهناك، كان يقع ذلك البيت الذي عاشت
محبوبتي فيه
طويلا كان ذلك المنزل ومرتفعاً
وعلى الرغم من أنها غادرت، من قبل، إلى
المدينة،
فإنه ظل قائماً في مكانه، هناك، كما كان
دائماً
وأمامه، وقف رجل، يحدق إلى أعلى
ويعصر يديه في ألم مبرح،
وعندما رأيت وجهه، تملكني الرعب
فقد كشف ضوء القمر لي عن وجهي نفسه،
أيها القرين! يا رفيقي ذا الوجه الشاحب!
لماذا تحاكي - مرة أخرى - عذاب الحب المبرح؛
ذلك الذي عانيت منه، كثيراً، ذات ليلة ماضية
في هذا المكان؟⁽²⁾.

«في كتاباتي أتكلم عن نفسي،
أبدل جهدي كيلا أموت في
صمت. تأليف الكتب مرض
يهدد من يصاب به بالجنون»
أوهيد

(من خلال كينار)⁽¹⁾

في هذه القصيدة الغنائية الموسيقية الموجزة التي قدمها المؤلف الموسيقي الشهير فرانز شوبرت في السنة التي توفي فيها في العام 1828، وكانت بعنوان «القرين»، يتذكر العاشق ذلك المنزل الذي عاشت فيه محبوبته التي فقدوها، وعندما يعاود زيارتها في خلال تجوالاته الليلية، يجد نفسه لا يزال واقفا هناك، حيث يضيء نور القمر وجهه، ويجد ذاته الأخرى تحاكي حركاته على نحو واضح، تعتصر يديها، وتقلد العذاب المبرح نفسه الذي كان قد شعر به. ذات ليلة. في الزمن الماضي، هناك، في المكان نفسه، أمام ذلك المنزل.

والقرين هو ظهور أو تجلٍ شبحي لحالة داخلية تحدث انقساماً داخل الذات، وفي الوقت نفسه تحدث التكامل الخاص بهذه الذات، على الأقل أمام نفسها، من خلال هذا الانقسام ذاته. بأن تبعد عن نفسها ذلك الجانب السلبي الغامض المخيف المرفوض منها، وتسقطه على صورة أخرى لها، وتكون هذه الصورة الأخرى هي ذاتها، تكون قرينها. إنها صورة محاكية ثانوية Simulacura، أي صورة هوية تشتمل على الذات وموضوعها، الذات وهويتها الأخرى، الذات وكيونيتها، الذات التي لا تتشكل إلا من خلال قرينها أو شبحها أو صورتها الخفية الأخرى كما أشار جوليان ولوفرز.

في رواية عنوانها: «آخر مثلي»، للكاتب البرتغالي «هوزيه ساراماغو»، يعيش مدرس لمادة التاريخ، وحيداً، وتحتصر حياته في عمله في مدرسة ثانوية، وعلاقة حب ليست عميقة، يعاني شبه اكتئاب وكوابيس، ينصحه أحد زملائه باستئجار أحد الأفلام الكوميدية للترفيه عن نفسه، وفي الفيلم يرى نفسه، أو بالأحرى يرى شبيهه، في مشهد صامت في دور ثانوي، تنقلب حياته رأساً على عقب بعد ذلك، ويحضر الأفلام كلها التي قام شبيهه بالتمثيل فيها، ويرى الأدوار الثانوية التي قام بها: موظف في مصرف، ممرض في مستشفى، بواب أمام ملهى ليلي، ثم مدير فرقة مسرحية... إلخ، ثم يصبح شغله الشاغل أن يلتقي شبيهه وجها لوجه، يهاتفه ثم يلتقيه. هنا الشبيه أيضاً يماثل الغريب، بل هو غريب يهز استقرار الذات وواقعها، ويجلب إليها وقائع جديدة، هكذا لم يقلب ظهور الشبيه حياة مدرس التاريخ الذي رأى شبيهه - الممثل الثانوي - في بعض الأفلام،

بل قلب هذا الظهور وهز تلك الحياة المستقرة نسبياً التي كان يعيشها ذلك الممثل مع زوجته أيضاً. هكذا تتطور الأحداث في الرواية بأشكال وعلاقات غريبة غير متوقعة.

ربما كان ذلك الشبيه قد جسد هنا، بالنسبة إلى مدرس التاريخ، نوعاً من الحلم، المتخيل، المتعلق بنوع من الوجود والشهرة التي لم يحقق هو نفسه شيئاً منها، ربما كان ذلك الشبيه المماثل له في الملامح والصوت والجسد، هو ذلك الجانب الآخر من الذات، الذي حلمت به، ورأت فيه نوعاً من التحقق؛ ومن ثم الاستمرارية أو الخلود الذي لم يصل صاحبه إلى شيء منه، لكن، وكما يقال، فإنه عندما يرى المرء شبيهه أو قرينه، فإن ذلك قد يكون نذير الموت، فإن نزعة عدوانية تتلبس كل شخصية من هاتين الشخصيتين شيئاً فشيئاً، نحو الآخر، ثم إنه عندما يموت أحدهما في حادث سيارة يظهر شبيه آخر له، يطارده ذلك الشبيه الحي⁽³⁾. ويستمر الحكى، يستمر التكرار والتوالد للقرائن والأشباه مادامت الحياة باقية.

القرين وزملاؤه في الغرابية

يحمل الأشباه (الأقران) الخياليون تاريخاً أدبياً على ظهورهم - كما يقول كولن ديفيز - وهم يحضرون إلينا مكتسين الحلة الخاصة بحياة مفعمة بالخوف والغرابية والتخفي أو التجاوز للحدود، وكذلك فإن العزلة والشعور بالوحدة الكبيرة والوحشة القاتلة هو قدرهم، حيث يكون مجرد ثلاثة منهم أشبه بالحشد أو الزحام الذي يهربون منه، أما وجود اثنين فقط فقد لا يمثل صحبة طيبة، إنهم وحدهم، وحدهم دائماً، مع ذاتهم، مع قرينهم، حيث يقودهم سلوكهم الانعزالي نحو مسارات مرعبة، تضيق على نحو متزايد، كما تقترن الأفعال الشريرة. أو الشيطانية أو المرضية. التي يقومون بها، أو تحدث لهم، وتقودهم إلى تحالفات خاصة مع زملائهم في الغرابية: الأشباح، المستأذنين، الظلال، الفيلان، ونابشي القبور والعابثين بجثث الموتى⁽⁴⁾.

هكذا تسقط الملابس أو الأتعة، وتتشق الشخصيات، وتتحول إلى ذوات منقسمة ذات طبيعة أخرى غير التي كانت تبدو عليها لنا في الظاهر أو في البداية. هنا تكون طبيعة القرين أو الذات الأخرى طبيعة سيكولوجية، بمعنى

أن التوجه الخاص من وراء الكتابة حولها أو تجسيدها في الأدب، يكون ذا مقصد تحليلي نفسي، ولكن في حالات أخرى تكون هذه الشخصيات ذات طبيعة مضادة للمجتمع، موجودة في مناخ اجتماعي يتسم بالعداوة، أو الظلم، أو الفوضى والتفكك، وهنا نجد أنفسنا أمام ما يمكن أن نسميه «القرين الاجتماعي»، وبالطبع ليس هناك ما يمنع من أن تكون هذه الشخصية المنقسمة نفسها ذات مستويات متعددة أيضا ومنقسمة، بعضها سيكولوجي، وبعضها اجتماعي، فهناك دائما في قصص الازدواج نوع من الإحالة الاجتماعية والنقد الاجتماعي، وكذلك الإشارات المتكررة إلى الضغوط الخاصة بالزمان والمكان والآخرين، التي تعانيها الشخصيات المنقسمة في هذه الأعمال⁽⁵⁾.

وترتبط قصص الازدواج بشكل عام. بالقصص والأعمال الأدبية السابقة عليها، والخاصة بعمليات التحول: تحول الإنسان إلى حيوان أو العكس، والسيد إلى عبد أو العكس، الإنسان إلى شيطان أو العكس، ويكل ما يرتبط بعمليات تغير الهوية وتحولها وتجاوزها للحدود الطبيعية الخاصة بها. لكن ما يميز قصص الازدواج ورواياته عن غيرها، هو هذا الاقتران والتلازم والتصاحب المحدد لشخصين معا، لأسباب نفسية أو اجتماعية، ليست هناك أسباب سحرية أو عوامل ميتافيزيقية ترتبط بهذا الازدواج في الشخصيات والانقسام في الهويات، حيث هنا هبوط من عالم السحر والميتافيزيقي إلى عالم النفس والمجتمع والغربة الحياتية. وحتى لو حضر عالم الميتافيزيقا هنا في صورة أرواح أو أشباح أو غيرها، فإن السبب المفسر لها غالبا ما يكون مرتبطا بخلل في البنية النفسية أو الاجتماعية التي يقع عليها هذا الانقسام. وإضافة إلى ذلك كله، فإن قصص التحولات الأولى غالبا ما تكون مرتبطة برغبات حلمية، بأمنيات التحقيق لرغبات في عالم الخيال لا يمكن تحقيقها واقعيًا، أما في قصص الازدواج فالأمر مرتبط بهروب ما، خوف ما، مطاردة ما، رعب ما، استحالة وعزلة، وفي الحياة لا يمكن مقاومتها إلا بمثل هذا التحول، حتى لو تمثل هذا التحول في أن يصبح الإنسان حشرة كما حدث بالنسبة إلى غريغور سامسا في قصة التحول أو «المسخ» الشهيرة لفرانز كافكا، التي تحول فيها جسد غريغور إلى ما يشبه

الحشرة المخيفة، في حين ظلت روحه وأفكاره تنتمي إلى عالم الإنسان، وظل توفقه إلى الموسيقى مميزا لعالمه الغريب المنقسم بين إنسان وحشرة، بين بدائية الغريزة وفجاعتها وسمو الروح الموسيقية. وهكذا فإن الانقسام الاجتماعي هو انقسام داخل المجتمع، انقسام بين طبقات المجتمع وفتاته وأفكاره وأعرافه ومستوياته، انقسام يتجسد، ويتم تركيزه عبر ذلك الانقسام أو ازدواج السيكلولوجي⁽⁶⁾.

هكذا يوجد الانقسام والتعدد على مستوى الخلية البشرية، والمخ البشري، والجسد البشري والحيواني، والشخصيات البشرية، والمجتمعات الإنسانية، وخلال عمليات الإبداع والقراءة أيضا... إلخ. بل إن المحلل النفسي السويسري الشهير كارل غوستاف يونغ قد أقام أحد أهم جوانب نظريته المتعلقة بالسلوك الإنساني والأدب والفن والأساطير حول تلك الازدواجية النوعية الموجودة لدى كل إنسان حيث قال إن كل ذكرٍ توجد في داخله أنثى ما - يسميها يونغ الأنثى - وداخل كل أنثى جانب ذكري يسميه يونغ الأنيموس. وقد عالج بعض الباحثين موضوع «القرين» بوصفه اختبارا قاسيا يتعلق بمدى ثبات الهوية الذاتية في الأدب خلال القرن التاسع عشر في ألمانيا؛ وذلك لأن تجسيد القرين في الأدب إنما يعبر أيضا عن الذات الإنسانية عندما تنقسم وتتمزق على نحو مَرَضِي، وبدرجة قليلة أو كبيرة، فيما بين الواقع والخيال من خلال تلك الحالات التي أطلق عليها الكاتب الألماني هوفمان الازدواجية المزمنة⁽⁷⁾ Chronic Dualism. وفي ذاته، يقوم هذا الموضوع بتقدير أو قياس التحولات في العلاقات بين الاتجاهات الواقعية والخيالية في الكتابة التي هيمنت على العصور الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والطبيعية والحداثيّة وما بعد الحداثيّة أيضا، وقد استأثر هذا الموضوع باهتمام الأدباء، ولا يزال يستأثر باهتمامهم حتى الآن.

جذور القرين والغربة

تمتد فكرة القرين بجذورها في ذلك الرعب الذي يخشى معه الإنسان أن يُحَرَم التواصل مع ذاته، ومع الآخرين، وهي احتمالية تنعكس في ذلك الاضمحلال أو الاختفاء للقرين النرجسي وتحوله إلى نذير للموت، أي إلى

حضور منفصل ومضاد للذات. ولدى الأفراد العاديين، فإن هذه القوة الغريبة (العالم) التي تصبح متكاملة مع الذات، أو جانباً خاصاً منها، تنمو وتتطور وتتحول إلى «ملكة خاصة»، أو قدرة خاصة تعارض الجوانب الأخرى من «الأنا»، وتقوم بمراقبة الذات ونقدها داخل العقل، وهذا ما يتحول إلى ما يسمى «الضمير الحي».

أما في الحالات المرضية، فإن شعور المرء بأنه مراقب، أو أنه يراقب أفكاره وانفعالاته وتصرفاته، قد يجعله يعزل. لا شعورياً. هذا الجانب منه، يجعله مفككا، بعيداً عن بقية ذاته، ويتم الامتداد بتلك الحالة المرضية وتقويتها. كما يشير بعض المفكرين. عندما يُعد هذا القرن شريراً، ومن ثم فإن المرء. وكنوع من الدفاع عن الذات. يبتكر خطة بديلة لمواجهة⁽⁸⁾. وأخيراً، فإنه عند الانتقال من الواقع إلى الفن أو الأدب، فإن تلك الدراما التي تحدث بين الخطة الشريرة أو الضارة الخاصة بالضمير القائم بالاضطهاد وخطة الذات الدفاعية المضادة، تكون مماثلة للشبكة الخاصة بالحكاية المتعلقة بالغرابية، بكل تلك السلاسل المتعاقبة الغريبة والمخيفة بين الأسباب والنتائج الخاصة بها والألفة وفقدان الألفة. هكذا يمكن القول إن تلك الأشكال ما وراء الطبيعية أو الغامضة والغريبة من الحضور التي لدى شخصيات «بو»، التي تعانيها هذه الشخصيات، تكون متضمنة في حياة هذه الشخصيات ذاتها.

إن معظم شخصيات «بو» ودستوفسكي شخصيات لا تتعرف تلك الحالات من الحضور (أشباهها أو أقرانها) كجزء خاص من نفسها، ونتيجة لذلك فإنها تفشل في فهم علاقاتها معها في ضوء شروط إنسانية⁽⁹⁾، ولعل هذا الإحساس غير المحدد بالذات أو العالم هو نفسه ما شعر به فرويد حين أحس بأنه موجود في متاهة من الشوارع داخل إحدى المدن الإيطالية الصغيرة، حين كان يبدأ ويعود إلى الشارع نفسه، ذلك الذي حاول ألا يعود إليه مرات عدة. وهكذا فإن الإنسان قد يشعر بأن إرادته حرة، ولكنه في الوقت نفسه يشعر بأنه مجرد من الحيوية الإنسانية، وأنه يخضع. تدريجياً. لقوانين التكرار الآلية، ومن ثم فإنه. بوصفه إنساناً. قد يعتبر نفسه نصف حي ونصف ميت، ويكون على الكثيرين تحمل مثل هذه الحالة حتى نهاية حياتهم.

هكذا فإن احتمالات شعور الإنسان بالفقدان للتوجه، والانفصال عن ذاته، وعن الآخرين، وعن الواقع، والعودة إلى مراحل مبكرة وغير عقلانية من السلوك، هو أمر مفهوم في ضوء الأدب والأعمال الفنية والمعتقدات الدينية، تلك التي حاولت أن تجد معنى لحياة الإنسان، وحاولت أيضا أن تساعد على استخلاص المعنى من حياته باللجوء إلى قوة عظمى وراء هذا الكون، وهكذا تكون أفكار وقيم الضمير والإرادة الحرة والمسؤولية والذنب والقوانين الأخلاقية، كما عبرت عنها الشرائع السماوية، والديانات عامة، وغيرها، مؤكدة تلك الحالة من البحث عن معنى، ومن تنمية وعي الإنسان بأنه حر، وأن حريته محدودة، وأنه عاقل، ولكن عقله قاصر أيضا، وأنه عليه ألا يتجاوز حدود هذه الحرية العقلية وإلا وقع في برائن مشاعر الذنب والخوف والرعب، وأحيانا الجنون، كما أن عليه أن يسعى إلى أن يحل صراعاته ضمن محاولاته لأن يصبح جزءا من الكل، من الواقع والحياة والمجتمع والوطن والعالم والكون، ألا يكون غريبا عن نفسه، أو عن الآخرين. ولكن ماذا لو كان ذلك العالم، ذلك الواقع، ذلك الوطن، هؤلاء الآخرون هم من يستبعدونه؟ من يجعلونه غريبا عنهم؟ من يقومون بإقصائه؟ من يجعلون الواقع بالنسبة إليه . من خلال اضطهادهم له، ومن خلال أفعالهم التي لا يستطيع تمثيلها داخل نسق الوعي الخاص به . «ليس كما ينبغي أن يكون»؟ هنا قد تكون احتمالات ظهور الغربة ممكنة. وليس مصدر الغربة الواقع والآخرين فقط، فقد يكون مصدرها الذات، تلك الذات التي تدرك نفسها أو واقعها بشكل محرف أو مشوه، أو قد تكون واقعة تحت برائن ضغوط وعوامل قلق وعداء وعنف قاهرة لقدرتها على المقاومة، إنها تخلق كل تلك البدائل، وتفرز كل تلك الحالات التي تتضوي تحت المفهوم العام للغربة، وقد تواجه هذه الغربة بالفن والأدب والفلسفة والإبداع.

فالإنسان عندما يُحَرِّم ثقته المطلقة بذاته وواقعه، وعالمه، عندما يمثل ذلك العالم قوى السلطة المطلقة فيه تهديدا لذاته، فإنه قد يشعر بالتضاؤل والانسحاب في حضوره. ولأنه قد يشعر بأن لديه أسرار الخاصة، ملكاته وقدراته الخاصة، وتميزه الخاص، فإنه قد يخفي هذه الأسرار عن الآخرين، «يكتمها» بعيدا عن الرؤية أو الظهور، كي ينظر إليها بمتعة مألوفة خلال

خيبتة ومرارته الخاصة به، إنه يعيش بألفة مع الشيء الذي يخفيه ويجد سلواه معه. ولقد كان بو يدهش قراءه كفنن غريب من خلال تلك الأفكار الكثيرة التي دخلت عقله، وقام بحمايتها، كأنها موجودة في بيتها الأليف الخاص، ثم عندما أطلقها فإنها أصبحت غريبة بالنسبة إلى الآخرين.

تاريخ القرنين وأنواعه

خلال العقود المبكرة من القرن التاسع عشر أثرت أسئلة كثيرة حول موت الجسد وسرقة الروح، حول موضع الهوية وثبات الشخصية، وظهرت المحاكاة المتكلمة في عصر التنوير للحكايات الخرافية الشرقية حول الجان، وتجسد ذلك كله بعد ذلك أيضا في تلك الاختراعات الأدبية للأشباح، ولما يشبه الأشباح لدى كتاب أمثال ألبرتو فون شاميسو، وهوفمان، وهانز كريستيان أندرسون، وظهرت كثير من القصص التي تقطنها الأشباح أو تتابها كما لدى إدغار آلان بو مثلا. هكذا اجتاحت «القرنين» ميدان الترفيه الفني الشعبي، حيث قدم الأزواج مجموعة من الأقنعة المثيرة للاضطراب، لكنها المألوفة أيضا، إنها الأقنعة التي تحكي الذات من خلالها عن نفسها، حيث يحدث تغير أساسي، تبديل وتعديل، بين الذات الداخلية والذات الخارجية؛ مما يحفز ظهور حبات قصصية سردية غريبة حول الهوية⁽¹⁰⁾.

والقرنين مفهوم مركب، بل ملغز أيضا، فهو قد يعني الذات الثانية، أو الوجود الفعلي الثاني، أو الممكن، خلال الزمن نفسه الذي تعيشه الذات الأولى، وأحيانا ما يكون سابقا لها، أو لاحقا زمنيا، كما في الحبات القصصية الخاصة برحلات الروح، كما في قصص التناسخ والحلول والمسوخ، وهو قد يعني أيضا الشبيه الذي هو توأم زائف، وقد يكون. وهو الأكثر شيوعا. شخصا لا يشبه الذات من الناحية الخارجية، لكنه يجسد حقيقتها الداخلية العميقة، وفي ضوء هذا المعنى الأخير، فإن القرنين، مع أنه لا يشبه الشخص الأصلي كلية. من الناحية الظاهرية. فإنه من خلال تجسيده أو تمثيله لطبيعته الداخلية الحقيقية يكون الأكثر تشابها معه، مقارنة بذلك الذي يشبهه من الناحية الخارجية فقط، والأمر هنا محير، وفي ضوءه قامت الحبات الخاصة بروايات وقصص وأفلام سينمائية كثيرة حتى يومنا هذا.

كي يتم تكرار المرء، أي نسخه، وازدواجيته، فإنه ينبغي أن يوجد في ظل شخص آخر، هنا يكون القرين ظلًا للذات الحقيقية، هنا القرين والقناع والأشباح ظلال للذات الحقيقية، محاولة لإخفائها بإظهار بديل لها، محاولة منها للتخفي، كأصل حقيقي وراء صورة محاكية ثانوية خاصة بها. وهنا قد ينطوي القرين كذلك على حالتين على الأقل.

1 - حالة يكون القرين فيها شبيها بالذات تماما من الناحية الجسمية، ويختلف عنها سيكولوجيًا، وهنا نوع من المحاكاة الحرفية التي أحيانا ما تكون مرضية، كما نجد ذلك في رواية «القرين» (أو «المثل») لدستوفسكي.

2 - حالة يكون القرين فيها مختلفا تماما من الناحية الظاهرية عن الذات، لكنه يجسد أيضا طبيعتها الداخلية الحقيقية، هنا القرين أشبه بذات أو مرآة محرفة، أو قناع أو ظل، كما نجد ذلك في روايات مثل: صورة دوريان غراي لأوسكار وايلد، وكذلك الحكاية الغريبة للدكتور جيكل ومستر هايد لروبرت لويس ستيفسون. وهنا تبادل في الأدوار بين الحضور والغياب، حيث تغيب الذات الحقيقية، ويحضر نيابة عنها. ظلها أو قرينها، وقد يغيب القرين وتحضر الذات في صورتها الأولى الحقيقية. وتعني فكرة القرين عموما أن هناك شخصا ما آخر يعيش معك، يعيش من خلال هويتك الخاصة، وأن تلك الهوية قد سُرقت، أو أُبعدت، أو أُخفيت.

هكذا فإن فكرة القرين فكرة مستمدة في جوهرها من تلك السلسلة من الأفكار المترابطة حول سرقة الروح وتعددتها، وحول الأرواح الهائمة والموتى الأحياء، وما شابه ذلك من أفكار (11).

وتعني فكرة القرين أيضا أن الإنسان يمكنه أن يتغير ويتم إخفاؤه وحجبه في شكل آخر، أو أن القرين يمكن أن يكون كائنًا غريبًا موجودًا في داخلك، وحشا يزعم أنه يشاركك وجودك، لكنه يشعر بأنه موجود في جسد غريب عنه، أو أنه غريب كربه قد يتوحد معك داخليًا، ويهيمن عليك، فيصبح هو الممثل لداخلك الحقيقي، وقد يحدث هذا من دون أن تعرف ذلك، أو أن

تكون على وعي به، هنا يقترب القرين من المرض والجنون، حالات لا يدرك الإنسان ما الذي يحدث في داخله معها، شياطين أو أصوات وصور وأحداث تحركه وتحوله وتجعله شخصا آخر ليس الذي نعرفه.

وقد يكون القرين. كذلك. أفكارك ومشاعرك الخفية، غير الحقيقية التي تسقطها على آخر، بديل، شخص، عمل فني، أدبي... إلخ، هنا يكون القرين. كما قالت إميلي ديكنسون في قصيدة لها في العام 1863. هو «ذاتنا الموجودة خلف ذاتنا، وقد تم إخفاؤها». هنا لا يحتاج المرء. كما قالت ديكنسون أيضا. «إلى أن يكون غرفة حتى تروده الأشباح وتتنبأ» (12).

هكذا يتجسد الشكل الأكثر ظهورا للقرين والازدواج من خلال فردين أو كائنين اثنين غير متماثلين، الذات والآخر، أو الذات الأخرى، ويعمل الشكل السردى المألوف. أكثر من غيره هنا. على تجسيد حالات من القرين الشرير الأخرى إلى الوحوش. ونجد ذلك في رواية فرنكنشتين لماري شيللي، والذكريات والاعترافات الخاصة لخاطي بيرر خطايا لجيمس هوغ، وكذلك الدكتور جيكل ومستر هايد وغيرها، وترتبط هذه الشخصيات الأخيرة بتلك الذات الداخلية السرية لك، وهي تعمل على الإخفاء لك، والكشف لك، الإخفاء لك أمام ذاتك فتهرب من لومك لنفسك وخوفك منها، ثم الكشف لك من خلال آخر أمام ذاتك وأمام العالم، ويكون هذا الآخر هو الموضوع الذي يخضع للوم والعقاب والتهديد، الذي تستطيع أنت. كما تظن. أن تهرب منه. وبينما يعبر القرين عن التهديد للشخصية، من خلال إمكان الكشف لجانبها السيئ من ناحية، ومن خلال وضع مصيرها في يد شخص آخر، شكل غريب عن الذات، فإنه. أي القرين. من ناحية أخرى، هو وسيلة للنجوى والبوح، وسيلة تأمل الذات أن تعبر من خلالها عن أحلامها ومخاوفها الخاصة، عن رغبتها في أن تكون مختلفة، في حين تظل هي الشخص نفسه أيضا، محاولة للهروب من قيود الذات وضوابطها، محاولة للطموح والتمتع بحريات ورغبات محروقة من إشباعها الآن، وقد يكون الإبداع هو الوسيلة المناسبة للإشباع، حيث العمل الفني أو الأدبي هو القرين المقبول الذي نقدمه إلى الآخرين، ونخفي من خلاله مساوئ أنفسنا وأنانيتنا ونرجسيتنا، ونريد أن نقول لهم من خلال مشاركتهم لنا في متعة الإبداع، إننا لسنا نرجسين هكذا، ولا أشرارا هكذا.

منذ أواخر القرن الثامن عشر، عبّر القرين الغريب عن تلك العلاقات والرغبات الحميمة الحديثة الخاصة بالشياطين الداخلية، عن الرغبة في التعدد والكثرة والاختلاف، وليس التكامل والوحدة والاتفاق، كما يكشف الظل الخاص بالقرين. إضافة إلى ذلك كله، فإن التهديد الخاص للشخصية إنما يأتي عن طريق التلاعب بالجسد والعقل، وأيضاً ذلك التهديد الرهيب الخاص «الكل في الواحد».

لقد تم نسخ هذا الموضوع وغزله مع تكنولوجيا الإنتاج، أولاً على نحو بصري، ثم بعد ذلك، على نحو بيولوجي، وهنا التمثيل ذاته ينشط بوصفه شكلاً من أشكال الازدواج: التمثيل الذي يوجد في العلاقة السحرية الخاصة بالعالم القابل للإدراك، حيث يمكن للساحر أن يمارس بعض القوى والطاقات لجعل شيء ما يبدو ظاهرياً، وكأنه أصبح حياً ويرتبط بذلك كله، وتأتي بعده فكرة النسخ والاستساخ البيولوجية، وهي الفكرة المربعة التي تجعل الكيانات المستنسخة تسلك وكأنها نسخ، لكنها لا تستطيع. ولن تستطيع. أن تصبح فرداً واحداً أو كائناً واحداً تنتمي إليه هذه النسخ⁽¹³⁾. وأخيراً، فإن الشياطين والأشباح، والشرائح التي يتم إسقاطها، والصور الفوتوغرافية، كلها مرتبطة بفكرة القرين وصورته من خلال ذلك التداعي العميق الذي يتعلق بها، والخاص بالشيطان الذي يستحضر الوهم والخداع الإدراكي، وهذه العلاقة هي ما يقوم على أساسها مبدأ الازدواج نفسه، وهي أشبه بتشكيلة ممثلة لمبدأ التناسخ والمسخ، صناعة التماثيل والآلهة القديمة، والقرايين والنسخ والأشكال المتماثلة المجسدة لمعتقدات وآلهة ورموز تتكرر وتكثر صورها. هكذا ظل القرين الغريب للإبداع الأدبي القوطي وأتباعه ينتابون أدب القرن العشرين ويرودونه، لكنه أصبح أقل ألفة، بل ربما في بعض الأمثلة جذاباً ومغرياً.

وحيث إن ميديا الاتصال قد بدأت تنقل وتوصل «الأشباح» والأقربان هؤلاء في شكل أصوات مسجلة ووجوه مصورة فوتوغرافياً، وعلى نحو أكثر ألفة، وواسعة الانتشار، فإنها ربما لم تعد سرية، لم تعد مرتبطة بالخوف والعزلة والظلام، بل بقاعات العرض والوجود معا، والتعليق للحكم العقلاني والحضور للعرض مع آخرين.

القرين والشر

وقد تم تفسير الخيال الأدبي الخاص بالازدواجية والقرين بأنه محاولة للتعامل مع الوجود الخاص بالشر في النفس البشرية وفي العالم، وهي المحاولة التي أدت إلى تحديد الذات، ووجود دوافع تدميرية خاصة بذات أخرى، قد تطارد الخاصة بالمرء، بوصفها . تلك الذات الأخرى . شبحا يطارد المرء بسبب عدم انصياعه لنوازع تلك الذات الأخرى ورغباتها، ولعل هذا ما قد يفسر ما نجده في بعض الأعمال الأدبية من أنه بينما يُمكن القرين ذلك الشخص أو الذات الأصلية الأولى المنعزلة من مهاجمة أعدائها، واقعيًا أو خياليًا، فإن ذلك القرين قد يسلك أيضا مثل عدو، عدو ينطلق من الداخل ويحتاج كل دروع الذات الحصينة، يحاول أن يجمع نوازع الذات، في الوقت نفسه الذي يتم إشباعها فيه، وخلال ذلك يكون القرين، الذي يتلبسها ويقمعها، مغويا لها في الوقت نفسه، حاميا لها، أبا، شيطانا، طاغية. وبينما يواجه القرين عدوانه وانتقامه وخداعه نحو الذات، فإن الذات تكون هي التي تقوم . في واقع الأمر . بكل هذه السلوكيات نحو نفسها .

هكذا كانت الأشباه (الأقران) في الأدب، غالبا عدوانية، انتقامية، توجه عدوانها وانتقامها غالبا نحو الذات الأولى، هذا على الرغم من وجود بعضها الآخر المتسم بكونه لطيف المعشر، يقظ الضمير، ودودا، وفي الحالات التي كان القرين فيها كذلك فإنه غالبا ما يطلق عليها الاسم نفسه الخاص بالذات الأولى، في حين يكون اسم «الذات الأخرى» محايدا، ولو أن هذا ليس هو القاعدة، فقد وجدنا قرين دستوفسكي . الذي كان عدوانيا مزعجا . له الاسم نفسه الخاص بالشخصية الأولى (جوليا دكين).

في التراث الأدبي الرومانتيكي ارتبط الازدواج بالغش والخداع وغياب الأمن والأمانة، وكان ظهور القرين غالبا نذيرا بشر يوشك على الوقوع، وإرهاصا، أيضا، بالموت. وفي التراث الأدبي عموما، ارتبط هذا الموضوع بفقدان الإنسان . أو حتى المجتمع . لروحه، وهيمنة الشيطان والشر والخوف عليه، ومن ثم امتلاء روحه بالعمّة والظلام، ومن ثم كانت أيضا تلك الصعوبة وربما العجز عن الابتعاد عن التفكير أو التوقف عن الإنتاج عقليًا للكائنات الطيفية المخيفة كالأشباح، والعفاريت، وغيرها بوصفها تجليات قد تخارجت من الروح وتجسدت خارجها ك «أنا» أخرى لها، غالبا مخيفة . إنها تجسيدات غريبة خاصة بالآخر الغريب

الغامض الذي قد يكون جزءاً من الذات، وقد تجسد في صور مختلفة خارجها، وقد يكون هو الآخر الفعلي الذي تخشاه الذات، أو تحاول أن تتجنبه أو حتى أن تحيده، أو حتى أن تتحالف معه، ومن ثم كانت المقولات الشائعة حول التحالف مع الشيطان، أو حول من باع روحه للشيطان (فاوست مثلاً)، وكانت أيضاً كل المقولات الحديثة التي قد تنظر إلى الآخر على أنه شيطاني أو شرير في ذلك العالم الذي انتشرت فيه مزاعم مختلفة حول محاور الشر، ومحاور الخير⁽¹⁴⁾. وهكذا فإنه مثلما تكون الذات الأولى في أدب الازدواج والقرين غريبة، تسعى إلى البحث عن آخر، تنتج آخر، تحاول أن تحمي من خلاله ذاتها، أو تحقق من وراء قناعه، نوازعها ورغباتها، ثم تكتشف أن هذا الآخر هو الذي يسعى وراءها، وبدلاً من أن يحقق لها رغباتها، يطمسها أو يمحوها، فكذلك يكون الآخر أياً كان. غريباً، سواء أكان هذا الآخر، ذاتاً أخرى أنتجت الذات، أم كان آخر فعلياً موجوداً في ذلك المجتمع، الذي نعيش فيه، أو العالم الذي نوجد به جميعاً، أم كان موجوداً، متصوراً، متذكراً، مستحضراً من عوالم ما وراء الطبيعة والغيبيات؛ ومن هنا فإن ارتباط موضوع القرين بالغربة والغريب ارتباط واضح وحقيقي لا يمكن نكرانه في هذا السياق.

مُسَلِّمات حول القرين

في كتابه عن «القرين: الرؤى المزدوجة في الأدب الألماني» (2003) يطرح أندرو ويبر تسع مُسَلِّمات يعدها ضرورية حتى نفهم جوهر فكرة القرين والازدواجية في الأدب والسينما وغيرهما من فنون الإبداع، ونحن نجمل هذه المسلمات فيما يلي:

- 1 - التكرار البصري: وذلك لأن القرين، هو - أولاً وقبل كل شيء - شكل بصري Visual من أشكال التكرار الإجباري أو القهري. فكثير من النصوص التي تعاملت مع هذا الموضوع قد تعاملت مع الخصائص البصرية المميزة له؛ ومن ثم فإن هناك بصرية خاصة أيضاً مميزة لهذه النصوص. وهكذا أيضاً فإن الشخص هنا وهو يرى ذاته قد يشاهد ذاته الأخرى، بوصفها ذاتاً أخرى، أو شيئاً آخر موجوداً على نحو بديل.

2 - الكلام المزدوج: إذا كانت الرؤية البصرية المزدوجة Double Vision التي يرى من خلالها المرء نفسه وقرينه هي المجسدة للافتراض الأول لدى ويبر، فإن الافتراض الثاني لديه يقول إن الكلام المزدوج Double Talk أيضا، أي تلك الحالة من الكلام المتكرر المضطرب للذات، هي التي تلخص الشرط الثاني المصاحب لظاهرة القرين لديه. فالقرين لا ينشط بصرياً فقط؛ بل لغوياً أيضاً، إنه لا يخلق نوعاً من الاضطراب في الرؤية البصرية؛ بل نوعاً من الاضطراب في اللغة والكلام أيضاً، هنا تكون اضطرابات اللغة لديه (كظاهرة فردية وجماعية) متجسدة لديه، من خلال ترديده للكلمات والأفكار، وكذلك تكرارها وتشويهها ومحاكاتها، هنا يقوم الشخص المزدوج بالترديد الأعمى للكلمات، بتكرارها، بتحريفها، بمحاكاتها على نحو جاد أو ساخر.

3 - اضطراب الأداء: ويترتب على هذا الاضطراب الذي يحدث في الجانبين البصري واللغوي من الهوية أن يظهر نوع ثالث من الاضطراب، ألا وهو اضطراب الأداء performance، فالقرين شخص متخيل يقوم بالأداء، إنه يمكن أن يمثل الطابع الأدائي المميز للذات، فهنا جانب خاص من أنشطة الذات وأفعالها، وقد توسطتها. أو تداخلت معها. شخصية أخرى، هنا يظهر أداء القرين الخاص بالتكرار والازدواج والتعدد، هنا أداء مزدوج يتم مرتين بالنسبة إلى شخص واحد، ويحدث عند مستويات كثيرة من إعادة البناء والتكوين للذات، والواقع، والزمن، والمكان.

4 - الفضول الجنسي والمعرفي: أما المسلمة الرابعة فهي افتراض مزدوج، وهو يقول إن مقاومة القرين أو تحديه لتلقي الأفكار أو التأكيدات الخاصة حول الهوية ينقلب أو يتحول إلى نوع من الازدواج الملازم الموجود فيما بين المعلومات الجسدية والمعلومات المعرفية الفكرية العقلية، حيث تجسد هذه الازدواجية الملازمة هنا حجر الزاوية المشترك، حيث

ثمة جانب معرفي متعلق بالجنس، وثمة جانب جنسي يتعلق بالمعرفة، هنا ازدواجية تظهر تربط الجسد بالذات والذات بالبصر. ومثلما هناك صراع يتعلق بالقرين في عمليات الإبصار واللغة، والأداء، هكذا يدخل القرين (المزدوج الطيف... إلخ) في نوع من التلصص البصري واختلاس النظر، وحالات أيضا من التلميح والغمز والتعريض بالآخر، داخل تلك العملية الخاصة التي تسعى الذات من خلالها إلى الوصول إلى المعنى أو إلى الإحساس البصري واللغوي الخاص بها. إذن هناك نوع من الفضول شبه الجنسي، والتلصص، والرغبة في الرؤية البصرية والإدراك، يكون ملازما للقرين.

5 - قوة اللعب: يعد الجانبان المعرفي والجنسي أشبه بالشكلين المهيمنين على المبدأ الخامس المميز للقرين، أي تلك القوة الخاصة باللعب أو سلطة اللعب Play - power، حيث تتمثل السلطة الخاصة بالقرين، في القدرة على التغير، ألا يصبح مهيمنًا عليه، ومسيطرًا عليه، أبداً، بواسطة الذات، أو الآخر، أو الذات الأخرى؛ ومن ثم فإنه يقوم دائماً بالتحول والتغير، فيما بينهما، كما أنه يبدل حالاته دوماً.

6 - الإبدال والإحلال والإزاحة: ترتبط المسلمة السادسة لدى ويبر بالافتراض الخامس لديه؛ وذلك لأن القرين إنما ينشط من خلال نوع أو شكل من أشكال الإبدال والإحلال displacement أو (الإزاحة)، فهو. وعلى نحو مميز. يظهر من خارج المكان out of place، من أجل أن يزيح الذات - أو مضيفه - عن مكانه، أن يحل محلها. وهنا إقرار بوجود هوية ظل shadow identity، أو هوية مزاحة displaced identity تحل وتدخل منطقة ما، أو بيتاً، أو وطناً، وتزيح أصحابه خارجه، أو تهز استقرار بيتهم على الأقل. هكذا يكون القرين منتبهاً أصلاً إلى ما هو خارج المكان، إنه يأتي من الخارج، يحل

على بيت أو وطن، ويسعى من أجل إزاحة أصحابه خارجه، وقد يكون القرين متعلقا أيضا بما هو خارج الزمان، إنه يأتي من زمن آخر، من الماضي غالبا، ويحل على الحاضر، إنه يظهر في الوقت الخاطئ، وزمانه ليس مناسباً للمكان، ومكانه ليس المكان، وهو الأساس أو الامتداد الزمني الممتد للكارنفال، بكل ما يرتبط به من تعليق أو إيقاف مؤقت للأعراف الاجتماعية، هو المشهد المفضل لهذا القرين، وهذا الغريب.

7 - التكرار والعودة القهرية: أما المسلمة السابعة للقرين فهي تتعلق بالعودة والتكرار، فالقرين يعود على نحو قهري إجباري متكرر داخل السياقات الخاصة بمضيفه (من يستضيفه)، وكذلك في عملية التناص والتضاد التي تتم بينهما، أي بين القرين ومستضيفه، حيث تكرر أداءاته الخاصة بأداءات مضيفه، وكذلك المظاهر السابقة الخاصة بأداءات هذه الذات؛ ومن ثم فإنه يؤدي دورا تكوينيا خاصا في تكوين وبناء السياقات الخاصة به، وبهذه الأفعال، من خلال أدائها، ثم تكرار هذا الأداء على نحو متتابع، ويمكن قراءة هذه الوظيفة الخاصة بالعودة والتكرار الآلي على أنها «غربة» بالمعنى الفرويدي.

8 - نوع القرين: على نحو بدهي، فإن مستضيف القرين وزائره (أي القرين نفسه) هما - غالبا - من نوع الذكور، وكثيرا ما تتم الإشارة إليه من خلال الضمير «هو»، وعندما يظهر قرين أنثى فإنها غالبا ما تكون نوعا من التجسد القطبي المضاد، لذات ذكرية. وتعمل فكرة القرين في بعض الحالات على هدم فكرة النوع الاجتماعي أو الجنسي؛ لأنه - أي النوع - هو التحديد الأكثر جوهرية للفكرة الأساسية الخاصة بالهوية.

9 - البيت غير الأليف على نحو نمطي: كثيرا ما يكون القرين نتاجا لبيت مدمر، بيت محطم، وطن مهزوم أو منهوك، إنه يمثل حالة اختلال الوطن في خيال الأسرة وتخيلاتها المتعلقة

بحسن الحال والاستقرار والتماسك، ومن ثم فإن فكرة القرنين وما يرتبط بها من أفكار تقدم لنا البيت (الوطن) بوصفه الموقع الأصلي لحدوث الغربة وانتفاء الألفة أيضا (15).

هكذا يختلف القرنين عن غيره من الأبطال الأكثر تقليدية في السرد القصصي والروائي والدراما والشعر من حيث كونه يقوم بالتفعيل، وعلى عتبة الموت، أو في النزاع الأخير، لحالة أكثر عمومية خاصة بانقسام الهوية وتصدعها، وهو يدفع هذا الانفصال الخاص بالذات إلى أقصى حدوده.

هكذا يقوم القرنين. وعلى نحو متكرر. بالتبعية والسيطرة، في الوقت نفسه، على الذات المستضيفة له، وفي أمثلة أدبية كثيرة، تظهر علاقات الخضوع والسيطرة هذه على نحو تبادلي أو متعاقب، بحيث يمكن القول إن تيمة القرنين إنما تعكس أيضا خضوع الذات لنوع من التلاعب، أو لعب القوة، أو قوة اللعب، وبما يتفق مع نموذج هيغل الخاص بـ «ديالكتيك» السيد/ العبد (16).

الذات والانعكاس

وقد كان مبدأ الانعكاس هو الذي منح الثقافة الرومانتيكية الألمانية شكلها الجمالي والفكري المميز؛ وذلك لأن الأفكار الخاصة بالذاتية، وكذلك الخاصة بالإنتاج الجمالي لها، هي أفكار تتوسطها عمليات مشهدة خاصة بإعادة الإنتاج، عمليات تقوم على أساس عمليات التأمل والانعكاس التي تقوم بها الذات، في علاقتها بذلك العالم الذي تعيش فيه، وهي عمليات تكون قابلة دوماً لأن تدفع وتحث وتتحوّل إلى عالم عجائبي دُوّاري قُلَّب خاص بقاعة من المرايا متبادلة الصور والعلاقات، ولعل هذا أن يكون أيضاً ساحة مشهدة للتخيلات الرومانتيكية المتعلقة بتحقيق الذات، لكنها أيضاً الساحة والتخيلات التي تسقط أيضاً فريسة للتحريفات والتشويهات، حيث تتشظى فيها صورة الذات، وتصبح متكسرة وهاربة وغامضة، أو تدور في حلقة مفرغة.

والقرين إذن رمز أو علامة، أو مرآة، تتجسد فيها الذات التي تسعى نحو الخلود، وتقاوم كل ما يهددها بالموت أو الفناء. والأدب والإبداع عامة وسيلة لمقاومة الموت، بمعناه المادي الروحي، ووسيلة لحماية ذاته من الصراعات المرتبطة بجانبها الناقص، أو وسيلة لاستشراف عالم الخلود، يكون الفن والإبداع الأدبي قرينها الذي قد يوصلها إلى ذلك.

والقرين جزء من الذات انفصل عنها، خلقتها الذات كي تحقق من خلاله خلودها واستمرارها، وكي تبعد - من خلاله - مخاوفها. والقرين قد يكون متفقا مع الذات، متشابهها نوعا ما، لكن القرين قد يكون هو ذلك الجانب من الذات الذي تشن عليه هذه الذات حروبها، حين تراه في مرآة محرفة، فالتشابه غالبا ما يكون ظاهريًا، من حيث المظهر العام فقط، حيث يختلف جوهر القرين في الأغلب مع الذات، يعمل ضدها ويهددها؛ ومن ثم تكون محاولتها الدائمة لإبعاده وتشكيكه في أعمال مقبولة، وثمة تجليات كثيرة لفكرة القرين أو الشبيه في الأدب والفن والحضارة.

وفي قصص القرين يمكننا أن نجد مثل هذا الحكي المزدوج أو السرد المزدوج، الذي يقول شيئا ويعني شيئا آخر، يظهر شيئا ويحجب شيئا آخر، هذه الآلية الخاصة بالتمويه والإخفاء آلية أساسية في الأحلام والأساطير والإبداع الفني والأدبي، وكذلك قصص البدلاء القرناء والأشباه الأشباح، حيث نجد تلك الفجوات والتكرارات والتناقضات في نسيج هذه القصص كلها.

عن القرين الاجتماعي

هناك - دائما - في قصص الأزواج والقرين عنصر ما من الإحالة الاجتماعية، الإشارات الاجتماعية، والنقد الاجتماعي، هكذا تهكم دستوفسكي في «قرينه» من كل تلك المظاهر الكاذبة والنفاق والتصلب والجمود المنتشرة في سان بطرسبرغ، كذلك انتقد هوغ Hogg السلطة السياسية والدينية التي كانت في أسكتلندا في أواخر القرن السابع عشر، والتي لم تكن مختلفة كثيرا عن أمثالها من السلطات في أوائل القرن التاسع عشر. أما في نهاية القرن التاسع عشر فقد أصبح القرين الاجتماعي أكثر هيمنة مقارنة بالقرين المتخيل أو السيكلولوجي، ولم يكن هذا متضمنا تجديدا كثيرا، فما تغير هو فقط،

ذلك الفهم للعوامل المكونة للانتهاك للهوية، لاختلاطها وعبور حدودها، لمحوها وتغييبها، وكذلك نوع من الهجوم على تلك الفئات الإنسانية المحددة الخاصة بالطبقة والنوع والسلالة وغيرها، ومع الوعي العلماني للمجتمع تولد إحساس قوي متزايد بأن القيود الاجتماعية لا تتطوي فقط على ظلم وافتقار إلى العدالة، لكنها أيضا قابلة للاختراق، للنفاذ منها، لتحطيمها أو لتغييرها⁽¹⁷⁾.

ونستعرض فيما يلي بعضا من أشهر الأمثلة المجسدة لفكرة القرنين في الأدب: وسنركز هنا بشكل خاص على فكرة القرنين كما تجلت في بعض أعمال إدغار آلان بو (الأمريكي)، ودستوفسكي (الروسي)، وستيفنسون (البريطاني)، وهوزيف كونراد (البريطاني من أصل بولندي)، وسليمان فياض (المصري)، وجوزيه ساراماغو (البرتغالي) على نحو خاص.

وليم ويلسون وقرينه

«وليم ويلسون» هو عنوان قصة معروفة كتبها إدغار آلان بو، وهو شخص عادي، ليس مستغرقا في أحلامه ككثير من شخصيات بو المنعزلة، بل هو شخص يتفاعل، على نحو واضح، مع الآخرين، لكن ما نعرفه تدريجياً أن هذه الشخصية شخصية مركبة، شخصية قد دُمِرَتْ بفعل قرينها أو شبيهها الآخر. كما أن هناك مطاردة لها تتم من خلال ضميرها، ولا يتضح مثل هذا التعقيد إلا في نهاية القصة: «لقد انتصرت، وخسرتُ أنا. لكن من الآن فصاعدا أنت أيضا ميت. ميت في العالم، في السماء، وفي الرجاء لكنت موجودا فيّ. فانظر في موتي. انظر من خلال هذه الصورة التي هي صورتك كيف قضيت نهائياً على نفسك بنفسك». وهو يتحدث عن نفسه على أنه قد نُزعت عنه كل فضيلة في دقيقة واحدة، وأنه شخص فاسد يرتكب المعاصي والشرور، وأنه تحدر من سلالة تميزت بمزاج «سريع التخيل سهل الإثارة»، وأنه كلما تقدم في السن «برزت هذه الطباع بشكل أقوى»، وأنه الآن في مرحلة الاعتراف، «مرحلة التذكر، مرحلة السكينة، حيث الموت يتقدم، والظل الذي يسبقه ألقى في روعه السكينة».

ثم يصف شخصيته وطبيعته الحادة الحماسية المتغطرة، كيف كان يتفوق على جميع أقرانه باستثناء تلميذ واحد كان يحمل اسمه نفسه، واسم عائلته، وولد يوم ولادته، ومن دون أي قرابة بينهما، وأنه ذهب معه إلى المدرسة نفسها

حتى اعتقد الطلاب أنهما أخوان توأم، وقد كان سمييه وحده الذي يجرؤ على أن يناقسه في الفصل واللعب والمشاكسات، ويناوئ تسلطه على الآخرين في كل مناسبة، وقد كان الراوي على الرغم من محاولاته الإساءة إلى منافسه علنا، يخافه في باطنه، وقد كان ذلك المنافس يمزج إهاناته ووقاحته ومعاكساته للراوي ببعض مظاهر المودة التي كانت تفيظ صاحبنا، وتجعله غير قادر على فهم هذا السلوك الغريب إلا بوصفه نوعا من «ادعاء الحماية والرعاية بشكل مبتذل»، وقد كان هذان الشخصان يتخاصمان يوميا تقريبا (18).

وقد كانت مشاعر الراوي تجاه منافسه مزيجا من الكراهية الحادة. لكنها لم تتحول بعد إلى حقد. والاحترام والخوف والفضول والقلق الذي بلا حدود، وقد كانا نادرا ما يفترقان، لكن من دون صداقة، وكان النقص الوحيد الذي يعانيه ذلك المنافس هو انخفاض صوته، فلا يستطيع الحديث إلا فيما يشبه الوشوشة المنخفضة التي يوجه من خلالها نصائحه غير المباشرة، هنا بدأت إلماعات في القصة توحى بأن ذلك السيد الشبيه الآخر هو الضمير والقرين الذي يلاحق صاحبنا الراوي في حله وترحاله.

وقد كان ذلك الشبيه (وليم ويلسون الآخر) يشبه الراوي في طول قامته، ومظهره وملامحه، وكان يقلده في كلامه وحركاته، ويلعب دوره بصورة مدهشة، ويقلد لباسه ومشيته وسلوكه العام دونما صعوبة تذكر، ثم إن صوته، على الرغم من انخفاضه، قد أصبح هو الصدى الكامل لصوت الراوي، وقد كان ذلك التقليد يعذب الراوي، لكن عزاء الوحيد هو أن أحدا غيره لم يكن يلاحظ مثل ذلك التقليد والسخرية التي يوجهها وليم ويلسون (الثاني) إلى وليم ويلسون (الأول). ومثلما يراقب الثاني الأول، فإن الأول يراقبه أيضا، كما أنه يتخيل من ملاحظته للملامح ومظهره ونبرة صوته، ومن رؤى غامضة من طفولته أعادت إليه «ذكريات غريبة ومشوشة» أنه ربما كان قد عرف هذا الشخص من فترة قديمة جدًا، موغلة في القدم، ثم تتبدد هذه الفكرة وتتقشع، ويتوالى الوصف في القصة للبيت. المدرسة، لمناهاات الغرف والمهاجع والممرات الضيقة، وعندما يتسلل إلى غرفة نومه ليلا، ويرى قسماات وجهه على ضوء المصباح يصاب بالذهول ويرتجف كالمحموم، لقد رأى فيها شيئا مختلفا عن ذلك الذي كان يراه خلال ساعات اليقظة، خلال التقليد والمحاكاة (التكرار)، الاسم نفسه، الملامح

نفسها، دخول المدرسة في اليوم ذاته، تقليد المشية والصوت واللباس والحركة «هذا التقليد الشرس الذي لا يفسر، هل كان في حدود الممكن الإنساني أن ما أراه الآن هو مجرد نتيجة لهذه العادة من التقليد الساخر».

ويغادر الراوي المدرسة ولا يعود إليها أبداً بعد ذلك، ثم تتواصل حياته وتمضي أيامه، ويجد نفسه طالبا في كلية إيتون، ويزداد ولعه بالشر والحماسة والمجون، والقمار، وخلال إحدى سهراته يبلغه الخادم بأن شخصا يطلب التحدث إليه في الرواق، يخرج مترنحا، وعلى ضوء نور الفجر الضعيف يرى شابا بقامته تقريبا، يرتدي ملابسه نفسها، ومن قسمات وجهه يعرف أنه وليم ويلسون الآخر وقد عاد إليه من جديد بعد أن فارقه ردحا من الزمن، وقد استمر يوبخه من خلال كلام غريب ثم اختفى، لكنه يعود مرات أخرى بعد ذلك، يكرر ظهوره ويقوم بأفعال كثيرة من شأنها توبيخ الراوي، وكشف سوء طويته وشرور أعماله؛ مما يوقعه في حرج دائم، حتى أنه عندما يغادر إنجلترا ويذهب إلى فرنسا يلاحقه هناك ويطارده، ويكشفه، ويفسد مخططاته الشريرة، يصبح بالنسبة إليه أشبه بالجلاد، بل يصبح جلادا فعليا يتعقبه، حتى بعد أن يغادر فرنسا إلى برلين، ثم نابولي، ثم مصر، ويصبح الراوي «جباناً أمام سلطانه الأمر»، على الرغم من محاولاته الدائمة للتمرد والمقاومة. وفي روما ينشب عراك عنيف بينهما، ويقتل خلاله الراوي غريمه، يقتل ضميره، يقتل نفسه، وعندما ينظر إلى قتيله، ضحيته، كانت هناك امرأة واسعة تنتصب فجأة، حيث لم يكن هناك أثر لها من قبل. وبينما كان يتقدم نحوها مذعورا رأى صورته فيها، وبوجه شاحب وملطخ بالدماء تقدمت نحوه بخطى واهنة مترنحة، وقد كان خصمه. كما قال. هو الذي يقف أمامه محتضرا، كان قناعه ومعطفه يرقدان على الخشب حيث رماه، وكان الشبه بينهما تاما، وهنا يعتقد الراوي أنه كان يكلم نفسه، وذلك عندما استمع للكلمات خصمه، شبيهه قرينه، ضميره الآخر الذي يعترف فيها بهزيمته، لكنه ينبه وليم ويلسون أيضا إلى أنه الآن ميت في الأرض والسماء والأمل والرجاء، وأن ذاته الحقيقية كانت موجودة خلال وجود ضميره، قرينه، خصمه، صوته الخفي، الذي ربما كان واهنا، ضعيفا، غير مسموع، صدى، امرأة، لكنه كان المعنى الحقيقي لوجوده، المعنى الذي قضى عليه وليم ويلسون الراوي.

هكذا جسدت هذه القصة ذلك التناقض الموجود داخل الإنسان، الإنسان الذي يكافح من أجل البقاء على قيد الحياة، وفي الوقت نفسه يسعى من أجل تدمير نفسه، أي من أجل الموت، وهذا مثال آخر على الغربة في الحياة التي يجسدها الأدب، فسعى الإنسان من أجل البقاء على قيد الحياة أمر مألوف، أما غير المألوف والغريب فهو قيامه خلال الوقت نفسه بتدمير ذاته، بأفعال تقربه من الموت والدمار بكل ما يناقض ذلك الدافع الأول الإيجابي الخاص به، وهكذا فإن الغربة صراع واجتماع لغريزتي الحياة والموت في وقت واحد، وبالقوة نفسها في «وليم ويلسون»، يقتل الإنسان ضميره كي يبقى حيًا، ولكن أي حياة هذه بلا ضمير الأخلاق، وأي شخصية تلك التي تميت ضميرها وتقتل الآخرين وتعذبهم! لقد أدرك ويلسون، تدريجيًا، الدلالة النفسية والروحية لقرينه: إنه نصفه المدهون والمؤكد لذاته والإيجابي، والذي يستجيب بعمق لكل ما هو جليل، وقد أسقط عليه ويلسون موهبة المحاكاة له ولسلوكة، وقدرته البارة في إطلاق النكات والتقليد، وكأنه يريد أن ينسب إليه بعض المزايا التي برع فيها ويلسون نفسه أولاً، ولكن من خلال نسبتها في الوقت نفسه إليه - أي إلى ويلسون الأول. أيضا.

إن شعور الراوي بأنه يعيش في فراغ حتى عندما يوجد مع الآخرين، ومع شعوره بالافتقار إلى الواقعية الخاصة بهؤلاء الآخرين كأنهم دمي أو أشباح أو عرائس أو أشياء، وكأنه هو الوحيد الواعي أو المسيطر أو المتحكم في الأحداث، ولكنه يشعر في الوقت نفسه، أن ذلك الآخر، القرين الشبيه، يطارده ويسخر منه، ويحاكيه، وينقص عليه حياته، هو مزيج من «الميفالومانيا» أو ذهان الشعور بالعظمة، والبارانويا الخاصة بالشعور بالاضطهاد. إنه متفوق وناقص، مسيطر ومسيطر عليه، شجاع وجبان، مألوف بالنسبة إلى نفسه، لكنه يعيش في حياة غير مألوفة سببها ما يقوم به الآخرون، هؤلاء الذين لا يكونون في العادة إلا القسم الخاص المنعكس، المرآوي المعكوس من نفسه، القسم الذي اغترب عنه، وأصبح يشكل قرينه الذي يطارده، أو ضميره الذي يؤرقه.

«الدكتور جيكل والمسترهايد»

استخدم ستيفنسون الموضوعات الرئيسية المتكررة والقيم الخاصة بالتحول والرعب، والتي جعلت روايته هذه التي ظهرت في العام 1886 حكاية مثيرة للخوف الرهيب، فهناك جرعة الدواء التي تحدث التحول لدى جيكل،

وكذلك ذلك الحضور الخاص الغريب بـ «هايد» في تلك الغرفة المنقسمة أو المشطورة التي تتحول إلى معمل في الجانب الخلفي من المنزل، وأكثر من ذلك كله، ذلك الجو العام من السرية والغموض وقوى الظلام التي تهيمن على الرواية⁽¹⁹⁾، وهناك أيضا العاطفة التي تعارض العقل، وهي خاصية مميزة للأدب القوطي، وكذلك تلك القوى الظلامية التي تتجول داخل النص، وذلك الحس بوجود مسافة تاريخية بعيدة لهذه الأحداث التي تربطها نبرات الرواية القوطية القديمة، إضافة إلى تلك «المسرات» و«المتع» الخفية أو المسكوت عنها، الحسية والجنسية خاصة، والتي ينهمك فيها «جيكِل» و«هايد».

هكذا يتحول جيكل إلى هايد، إلى قزم يتغير صوته، ويطول شعره، ويرتدي قناعا، ويصاب بالذعر، ويتناول دواء معين يقوم بعملية التحول. وذات مرة عندما اقتحم محامي جيكل وصديقه المعمل الذي كان يُجري فيه تجاربه وجدا جثة هايد مسجاة هامة على الأرض، وثمة نار موقدة فوقها إبريق يغلي، كان فيه الدواء. ولاحقا، عندما فتشا الغرفة من جديد وصلا إلى المرأة ذات الإطار «وفي عمقها حدقا وبهما رعب خارج عن إرادتهما، وكانت قد أديرَت كي لا تكشف لهما شيئا غير الوهج الوردِي يتلاعب على السقف، ومئات الشرارات تتبثق من النار تكرارا، وتتعكس على امتداد الواجهة المتألقة للقوارير، وسحنتيهما الساحتين والمذعورتين اللتين تتحدوبان لتحدها».

عندما فتح الدكتور لانيون خزانة جيكل عثر فيها على أشياء كثيرة: ملح متبلر أبيض، وقارورة مملوءة حتى منتصفها بسائل أحمر كالدم، وكراسة عادية بها سلسلة من التواريخ، وملاحظات مقتضبة هنا وهناك مذيبة بتاريخ ما، ولا تتجاوز عادة الكلمة الواحدة: «القرين»، ربما تكررت ست مرات في مجمل اليوميات التي تربو على بضع مئات.

كان هايد أقصر قامة من جيكل، وأرشق حركة، وأصغر سنا، والشر مكتوب على وجهه. كان الممثل للشر الخالص وقد رآه متجسدا أمامه في المرأة، بعد أن حدث التحول الأول له بفعل الدواء الجديد، فكتب يقول: «عندما وقع ناظري على ذلك الوثن الدميم في المرأة لم يساورني أي اشمئزاز وخلجات مرعبة. هذا الوثن أيضا، كان أنانيا، بدا طبيعيا وإنسانيا، وفي عيني متمتعاً بصورة أجلى للروح، في صدقها وفراستها تفوق الهيئة المنقسمة والمحكومة بالنقصان التي درجت. وحتى الآن. على ادعائها لنفسه».

هكذا فإن إدوارد هايد كان كلي الشر، أما هنري جيكل فظل هو «ذلك المزيج المتناظر الذي يئس صاحبه من إصلاحه وتحسينه»، وهو يرجع سر تحوله إلى نفوره من جفاف الحياة الدراسية حيث «كنت ما أزال أبتهج بالتحول والاستغراق في الملذات، أحيانا، لكنه مع التقدم في العمر أصبح الأمر مدعاة إلى مزيد من النفور».

جيكل هو القناع الخارجي، وهايد هو الظل الداخلي، جيكل هو الذي يحظى بالاحترام والتبجيل بين الآخرين، وهايد هو الذي يرتكب الجرائم والمعاصي، ويحظى باللعنات والمطارادات، هايد هو المذنب، وجيكل يرتاح ضميره ويغفو متحررا من تأنيب الضمير، ومن خلال تلك الآليات والتبريرات لا يكون هو من يرتكب المعاصي والشرور؛ بل قرينه الخفي غير الخاضع لإرادته، فهما، في النهاية شخص واحد.

وقد قيل في بعض الدراسات النقدية إن الازدواج في هذه الرواية ازدواج يجسد صراعا بين الخير والشر، أو بين الأخلاق والفراسة، الالتزام بالقانون وانتهاكه، السلوك القويم والسلوك المنحرف... إلخ. كما أنه أحيانا نُظِرَ إلى هذه الثنائيات بشكل متابعي، أو من خلال التجانس، فجمع بين الخير والأنا الأعلى أو الضمير والهو والشر أو الفراسة، ثم نُظِرَ إليها بطريقة تراتبية (هيراركية) تضع الالتزام بالقانون في المجتمع في مرتبة الالتزام بالقوانين الميتافيزيقية أو المثل العليا الدينية... إلخ.

دوريان غراي

ظهرت هذه الرواية بعد خمس سنوات من ظهور رواية «الحكاية الغريبة» للدكتور جيكل والمستر هايد - أي ظهرت العام 1891 - وهي رواية تدور حول تلك «المتعة المخيفة الخاصة بالحياة المزدوجة»، إنها رواية حول الذات الثانية، أو نظرية تعدد الشخصيات، حيث يبدو دوريان أليفا وغريبا خلال الوقت نفسه، حيث في الرواية تصوير لأعراف وعادات الطبقة الإنجليزية العليا المرفهة الغارقة في ملذاتها، وتجسيد لحياة وايلد نفسه بكل تناقضاتها، نوع من اللعب بالتناقضات بين الحياة العليا والحياة الدنيا، الشباب والشيخوخة، الجمال والقبح، الفضيلة والرذيلة، الجسد والروح، وحيث تنمو اللوحة

(البورتريه) المرسومة لـ «غراي» فتصبح متقدمة في السن، تحمل علامات متزايدة على تحلله وانحلاله، وانتهاكه للأعراف والقيم. بينما يشع دوريان نفسه بكامل قوته وجماله وشبابه، تصبح لوحته أكثر شيخوخة وقبحا، وهذا واحد من تلك الوفرة من الأسرار التي تزر بها هذه الرواية.

كان دوريان غراي أشبه بـ «نرجس» يتعشق صورته في المرأة، الصورة الحسية الجميلة، ويكره صورته كما تتجسد في اللوحة، اللوحة التي تعكس تحولات روحه وشروها، حيث الفن أصدق هنا من الحياة، الفن لا يكذب، أما الحياة فيمكنها أن تتجمل، وأن تكذب. هكذا وجدنا دوريان غراي يمسك بالمصباح ثانية، «وطفق يتفحص الصورة من جديد، فوجد أن سطحها لم يتغير قط، وأن مخايل الدنس والإجرام تطل عليه من داخل الصورة، فعرف أن قوة باطنية قد جعلت آثار الخطيئة تفتك بالوجه الجميل شيئا فشيئا، ورأى الصورة جيفة حية دونها الرمم التي تبلى في بطون القبور» (20).

هكذا كان دوريان غراي. مثله مثل جيكل. يطارد نفسه، وهكذا وجدناه في طريقه، بعد أن قتل صديقه الرسام، إلى المكان الذي كان يتعاطى فيه الأفيون. وحيث يصف أوسكار وايلد الطريق الذي كان يبدو له «كأنه لا ينتهي، والشوارع المظلمة المتشعبة كأنها نسيج عنكبوت وضاق بالرحلة المملة، ورأى الضباب يتكاثر من حوله فأحس بالخوف، ثم مر بمحارق الطوب، ورأى النيران تتصاعد منها، وسمع كلبا ينبج، وطائرا يزعق، وكبا الحصان في حضرة ثم أسرع في الركض، ثم خرجت العربية من الطريق الريفي، وبدأت عجلااتها تجلجل على طريق معبد موحش، وكانت أكثر النوافذ مظلمة، ولكن من وقت إلى آخر انبعث النور من غرفة مضاءة وظهرت على ستائر أشباح عجيبة. وطفق دوريان غراي يتأمل هذه الأشباح في فضول، فوجدها تتحرك كدمى الأراجوز، وتشير بأيديها كما يشير الأحياء. وانقبضت نفسه لما رأى ذلك، وامتأ قلبه بغضب مكتوم... يقولون إن الانفعال يجعل العقل يفكر بطريقة دائرية وهذا ما حدث لدوريان غراي».

بل إنه وجد «أن القبح هو الحقيقة الوحيدة في الحياة، فالألفاظ النابية التي يسمعها في كل شجار، والبؤر النكراء، وفضاظة الحياة المضطربة وقسوتها، ووحشة اللصوص، وضعة الأوباش المنبوذين، كل هذه بدت له أصدق تعبيراً عن

الحياة الواقعية من النماذج النبيلة التي يختلقها الفن اختلاقاً، والظلال الحاملة التي تملأ قريض الشعراء، وإذا كانت الحقيقة مرة شائنة فهو في حاجة إلى مراراتها وجوهرها الشائنة، فهما يلهمانه النسيان». ثم توقف الحوذني فجأة عند مبدأ زقاق مظلم، فارتجت العربة، ورأى دوريان غراي صواري السفن ترتفع سوداء من وراء سطوح المنازل الصغيرة ومن وراء مدافنها. وفي الميناء رأى قطع الضباب الأبيض تحوم في كل مكان كأنها قلوب خرافية، ثم بعد أن صرف الحوذني، وانعطف إلى اليسار، وأسرع في المسير، كان يلتفت إلى الوراء بين لحظة وأخرى ليرى من يقتفي أثره فلم يجد أحداً. وبعد سبع دقائق أو يزيد بلغ بيتاً حقيراً محشوراً بين مصنعين ضيقين. ورأى مصباحاً منيراً في إحدى النوافذ العليا، فتوقف، ثم طرق الباب طرقة غير مألوف.

ثم يأتي، بعد ذلك، وصف للبيت من الداخل بكل ما عليه من أحوال وقذارة وتعاطي مخدرات وهلاوس، حيث «السيقان المنتخفة، والأفواه المغفورة، والعيون المنطفئة الشاخصة وسحر مرآها». كان يظنهم أسعد منه حالاً، كان يعلم ما يشقون به من أحلام ذهبية، وما يسعدون به من نيران الجحيم»، وكان يظن نفسه أكثر شقاء لأنه حبيس سجين ذكرياته، «ذكرياته التي تلتهم روحه كالمرض الخبيث»، ثم يمشي بعد أن يخرج من مكان إلى مكان، ويدخل بعض البواكي المظلمة، ثم تتصاعد الأحداث حتى نجد أن دوريان، ذلك الذي يشعر بثقل خطاياها ووخز ضميره، يحطم المرأة التي أهداها اللورد هنري إياه، يقذف بها على الأرض ويدوسها بقدمه ويهشمها، ثم ينظر إلى اللوحة ويجد صورته متجسدة فيها «مسخاً حياً»، وعلى يدها بقعة حمراء من الدم كانت قد ظهرت من قبل عندما قتل صديقه الرسام وجعل صديقه العالم يذيب الجثة في المحاليل الكيميائية، ثم يتزايد حضور الدماء في اللوحة، على اليدين والقدمين وغيرها، ثم إنه عندما يمسه بالمديّة التي قتل بها صديقه الرسام ويطنع اللوحة، تتحول اللوحة إلى وجه جميل، في حين يتحول الوجه الجميل لدوريان إلى وجه كريبه الملامح، رجل يابس الجسد، حاول أن يطعن اللوحة فطعن نفسه، مات الإنسان بقبحه الذي حاول أن يخفيه، وبقي الفن بقبحه الروحي والأخلاقي الذي حاول أن يخفيه وراء قناع مادي جميل، وبقي

الضن حافظا روح الإنسان الجميلة وحقيقته الخالدة المعتمة كأنه يقول لنا إنه لا قضاء على الشر إلا بقتل تلك الازدواجية الشنيعة التي بين خارج جميل براق وداخل قبيح شرير.

الشريك الخفي

غالبا ما تكون قصص الأشباه والأقران قصصا مرعبة، تستثير الرعدة الخاصة بالفراية، وتستحضر معها ذلك الرعب البدائي الأولي، ومع ذلك، فإن حضور القرين قد يكون مشتملا أيضا على نوع من العلاقة الحميمة والتواصل والتخفف من التوتر، كما نجد ذلك مثلا في قصة «الشريك الخفي» لجوزيف كونراد، حيث يواجه قبطان بحري فيها قرينه الذي تجسد في شكل سجين هارب من العقوبة التي حكم عليه بها بسبب جريمة قتل ارتكبها وهو يحاول إنقاذ سفينته القديمة خلال عاصفة. المثير للدهشة هنا أن ذلك القبطان قد قام بحماية ذلك الغريب العاري، وتقاسم معه ملابسه وأسراره «لقد استغاثت بسي كما لو كانت تجاربنا واحدة مثل ملابسنا، لم يكن يشبهني تماما، ومع ذلك فقد وقفنا مائلين أعلى موضع نومي، يهمس أحدهنا إلى الآخر، وبرأسينا الفارقين في العتمة كنا قرييين أحدهنا من الآخر، مستدين بظهيرنا إلى الباب، بحيث إن أي إنسان كانت ستتوافر لديه الشجاعة لفتح ذلك الباب، خلصة، كانت ستصيبه الدهشة من ذلك المشهد الغريب الخاص ببحار بديل منهمك في الحديث سرا إلى ذاته الأخرى»، وقد أخذ هذا الاكتشاف للقرين والوقوع تحت سطوته ذلك القبطان «نحو مشارف الجنون، وبشكل يفوق ما قد يمكن أن يحدث لأي إنسان لم يقم فعلا باجتياز تلك الحدود» (21).

ولم يُنقذ ذلك القبطان إلا من خلال إيماءة مفعمة بالود من ذاته الثانية، لقد تأمرا على أن ينظما طريقة هروب ذلك القرين، مرة أخرى، وهكذا قام القبطان بالاحتضان الأخير لذاته الأخرى، ذلك الذي همس إليه قائلا: «لطالما كنت أعرف أنك تفهم، وأنت بالطبع كذلك، فمن أعظم حالات الرضا أن يجد المرء شخصا آخر يفهمه، ويبدو أنك كنت موجودا دائما كلما سعيت إليك، ومن خلال الهمس نفسه، كما لو كنا عندما يتكلم الآخر أشياء غير التي نرغب في أن يسمعها العالم المحيط بنا»، ثم إنه أضاف: «إن ذلك لأمر مدهش تماما».

لقد تطلب هروب ذلك الشريك الخفي أن يعرض الكابتن سفينته لمخاطر جمّة، وعندما ألقى نظرة خاطفة على القبعة التي منحها لشريكه وهي تطفو فوق سطح الماء، أدرك القبطان أن ذلك كان أشبه بإتقاذ لسفينته، كان نوعا من العلامة التي ساعدته على الخروج من جهله السابق بغرابته، غرابته التي كادت تقضي على سفينته، وقد كانت تلك هي اللحظة التي رأى القبطان فيها ذاته الثانية «رجلا حرا يسبح بقوة متجها بقوة نحو مصير جديد»، هكذا دخل كل رجل من هذين الرجلين عالما جديدا، أو بالأحرى دخله ذلك الرجل الوحيد المنعزل، القبطان من خلال تخيله لذلك الشريك الخفي الذي تبادل معه الحوار والملابس والطعام، وشعر من خلاله بإنسانيته ووجوده وطبيعته الحرة الجديدة.

دستوفسكي والقرين

في روايته «القرين» (أو «المثل») صور دستوفسكي تلك الرؤية المظلمة للعالم، حيث «جوليا دكين» الموظف العصبي البسيط، يسير متتبعا شخصا ما غريبا، ثم يتعرف إليه في النهاية على أنه قرينه، ذلك الذي يذهب إلى بيت جوليا دكين ويسكن فيه، ويحضر دائما معه إلى عمله، وفي البداية اعتقد جوليا دكين أن ما يحدث له إنما هو مجرد حلم أو كابوس أو نكتة شنيعة، لكنه، شيئا فشيئا، بدأ يشك في وجوده هو ذاته، وفي أحيان أخرى كان يفقد قدرته على التفكير والتذكر. لم يبدُ على زملاء جوليا دكين في العمل أنهم لاحظوا ذلك، لكن أحدهم قال له إنهما . هو وقرينه . يبدوان مثل القحطل التوائم السيامية، وتدرجيا بدأ جوليا دكين الأكبر (كما أطلق دستوفسكي على الشخص الأصلي، الموظف المتواضع البسيط)، يجري حوارات مع جوليا دكين الأصغر (كما أطلق عليه دستوفسكي ذلك أيضا) الذي ظهر فجأة وبدأ يطارده، والذي كان يبدو أكثر مكرا وشرًا من جوليا دكين الأصلي أو الأكبر، وتدرجيا بدأ جوليا دكين الأكبر يدعو جوليا دكين الأصغر إلى الطعام والشراب، وأصبحت العلاقة بينهما أقل توترا، بل إنه دعاه إلى أن يبقى معه ضيفا في بيته في الصباح التالي، وقد كانا يتبادلان هويتهما على نحو غامض بحيث ظن الخادم أن الأكبر هو الأصغر والعكس بالعكس، وعبر ساعات اليوم بدأ الأصغر يتسلل إلى مكان عمل الأكبر، يأخذ مكانه، ويحظى

بالتقدير والثناء من رؤسائه لو أجاد بعض مهام ذلك العمل. تدريجياً أيضاً قرر الأكبر أنه لن يستطيع الاستمرار في تحمل أن يعامل مثل «خرقة بالية». وفي سلسلة من المشاهد الليلية تبدأ المطاردات بينهما، بل إن الأكبر يرى أنه لم يعد هناك قرين واحد له، بل عدد كبير من «الجوليا دكينات»، الذين يطاردونه في الشوارع، بحيث امتلأت المدينة كلها بهم.

في النهاية يأخذ «الأصغر» كل ما كان يخص الأكبر من امتيازات وممتلكات وعلاقات، في حين يوضع «الأكبر» في مستشفى للأمراض العقلية، وعبر هذه الرواية لا تعرف ما إذا كان جوليا دكين الأكبر ضحية لجنون من النوع المتفاقم، أو من النوع الذي يتزايد على نحو تدريجي كل يوم، أو أنه ضحية لقرينه المشؤوم الشرير، وحيث إن الذهان غالباً ما يشتمل على تفكك في الهوية، فإن هذين الاحتمالين قد يكونان صحيحين كما يقول بيتر بيسيك⁽²²⁾ P. Pesic.

وهكذا فإن عبور حدود الهوية قد يؤدي بصاحبها إلى دخول عالم غريب مثير للقلق والاضطراب، عالم قد يحتوي على الحقيقة أو العقل، وكذلك الجنون. لقد كانت الأحلام المرعبة والكوابيس والهلاوس والخداعات الحسية والإدراكية والهذات والمخاوف القاتلة هي التي استأثرت باهتمام دستوفسكي أكثر من غيرها، وقد كان هذا هو ما جعل البعض يطلق عليه لقب «شكسبير المصححات العقلية». ومنذ أعماله الأولى كان دستوفسكي شديد الاهتمام بحالات الاضطراب الانفعالي، فكتب العام 1846 رواية «المثل» أو «القرين» The Double، وهي تمثيل كبير لهذا الاهتمام⁽²³⁾.

وقد كان دستوفسكي يعد هذه الرواية تحفة أعماله، ويعدها أيضاً عملاً بالغ «الجودة»، وفكرتها «ممتازة»، ونحاول فيما يلي أن نقدم تحليلاً لشخصية جوليا دكين، وهي الشخصية المحورية في رواية «المثل». ففي هذه الرواية هناك علامات قادرة على استثارة مشاعر الغربة لدينا، كما أنها كانت متجسدة لدى الشخصية المحورية في هذه الرواية، وقد تقاطعت هذه المظاهر والعلامات حتى بلغت مرحلة الفصام أو الجنون، ونذكر منها ما يلي:

1 - التردد الأعمى والتكرار الآلي للكلام: Ecolalia وهو

سلوك يقوم في جوهره على تلك الآلية الأساسية المميزة للغربة؛

ألا وهي التكرار، فهنا يقوم المريض بتكرار وترجيع الكلمات التي

يسمعها من دون فهم كامل لمعناها، وقد حدث - مثلا - في أثناء لقاء جوليا دكين مع الطبيب أن دار الحوار التالي بينهما :

الطبيب: قل لي من فضلك : أين تسكن الآن؟

. أين أسكن الآن يا كريستيان إيفانوفتش؟

. نعم.. أريد أن أعرف .. أظن أنك كنت في الماضي تعيش.

. صحيح يا كريستيان إيفانوفتش، كنت أعيش، نعم كنت في الماضي أعيش، هذا واقع، كنت أعيش.

كان السيد جوليا دكين يجب بذلك مرفقا كلماته بضحكة نحيلة، ولاح أن جوابه قد بث القلق والاضطراب في نفس محدثه.

قال الطبيب:

. لا .. لقد أسأت فهم سؤالي... أردت أن أقول إنني من جهتي.

. أنا أيضا أردت أن أقول يا كريستيان إيفانوفتش إنني من جهتي.

إن هذا الحوار بين جوليا دكين والطبيب يكون أساسا من أمثلة هذه الاضطرابات المعرفية التي تمثلت في شكل أفكار متطايرة، وعدم فهم للأسئلة، وخروج من موضوع إلى آخر من دون ترابط، ومحاكاة صوتية من دون فهم لكلام الطبيب، مع إسهاب وتفصيل واستطراد من دون مبرر أو ضرورة، مع آلية مفرطة في الحوار والاستجابة للأسئلة، وكلها علامات واضحة على هذه الغرابية التي وقع جوليا دكين في براثنها.

2 - تكرار حدوث ظاهرة «سابق أن»، أو سبقت الرؤية

dega vu، وهي وهم أو خداع إدراكي يتعلق بالألفة بشيء ما، وليس بسوء التفسير له، وهذه الحالة قد تحدث خلال اليقظة الكاملة لدى الأشخاص الأصحاء، ولكنها تحدث عادة أكثر في أثناء الأزمات النفسية، وحالات الوعي والخبرات الهلوسية، وفي أثناء الإفاقة من النوبات الصرعية، وهي ظاهرة ترتبط أيضا بآلية التكرار: تكرار الأحداث والأفكار، أو الاعتقاد بأنها تتكرر، وقد ذكرها فرويد وغيره في دراساتهم عن الغرابية. ومر جوليا دكين بها أيضا، حيث عبر دستويفسكي عنها قائلا: «ومن تمام المصيبة أن الجو كان

رهيباً، فالثلج يتساقط أسناخاً كبيرة، ويتسرب إلى داخل معطف صاحبنا، ولم يكن في وسع المرء أن يعرف الشارع الذي تجري فيه العربة سريعة سرعة شديدة، وفجأة شعر السيد جوليادكين بذلك الشعور الذي يحس صاحبه أنه «سبق له أن رأى ما يراه الآن»، فظل يضع لحظات يحاول أن يتذكر. تُرى ألم يوجس هذا كله في الليلة البارحة، في الحلم مثلاً؟.. وأخذ قلقه يزداد شدة بغير انقطاع، هو الآن في دورة القلق، إنه يحتضر. أراد أن يصرخ وهو متشبث بعدوه الذي لا يرحم. ولكن صرخته فنيت على شفثته، ثم جاءت لحظة نسيان كامل. شعر السيد جوليادكين شعوراً غامضاً بأن كل ما يقع له أمر لا سبيل إلى فهمه.. أمر لا فائدة منه.. أمر لا طائل من ورائه. أمر لا شأن به. باطل، وسخف أن يحتج».

3 - غلق الأفكار Thought Blockage أو فراغات التفكير: وتتمثل هذه الحالة في حدوث توقف مفاجئ في تيار التفكير، توقف يترك فراغاً، وقد تبدأ فكرة جديدة، وقد كان دستويفسكي واعياً بنمو هذه الحالة وآثارها. في حالة جوليادكين.

4 - الأفكار العدمية: بالإضافة إلى أفكار الاضطهاد والإحالة، وشعوره بكاوسية العالم، تتاب جوليادكين كثير من الأفكار العدمية، فيتمنى أن يكون ميتاً، ويشعر بعدم حقيقة العالم أو وجوده، هذه الهذات العدمية Nihilistic delusions يسميها الأطباء الفرنسيون بهذات النفي negation: لأن المريض ينكر وجود جسمه وعقله، ومن يحبونه، والعالم المحيط به، وقد يؤكد أنه ليس لديه عقل ولا ذكاء، أو أن جسمه أو أجزاء منه ليست موجودة، وقد ينكر وجوده كشخص، أو أنه قد مات، فالعالم قد توقف، وكل شخص آخر قد مات.

5 - الوعي المنقسم: لقد تذبذب رأي جوليادكين في نفسه وفي الآخر، قرينه، ففي الليل يكون الآخر أقرب إلى الوداعة، ويحاول التقرب إلى جوليادكين، ويحاول مساعدته على إشباع بعض رغباته المحبطة، أما في النهار فيكون شرساً محبطاً

عدوانيا مرواغا، ومن ثم يتفاوت رأي جوليا دكين في قرينه، فهو أحيانا طيب وأحيانا شرير، أحيانا جدير بالإعجاب وأحيانا بالاحتقار، لكن الصورة تزداد قتامتها شيئا فشيئا، وتتحول إلى شر واحتقار وشراسة وعدوان، ومن خلال الصور الهلوسية النهارية والليلية يكشف دستويفسكي عن أعماق جوليا دكين وطموحاته ومخاوفه، إنه خاضع لسيطرة رؤسائه، يشعر بالذلة والهوان كلما تعامل معهم، إنه يخلق بداخله شخصا آخر يشبهه، لكنه يحسن التعامل مع رؤسائه، إنه يحقق من خلاله ما عجز عن تحقيقه في الواقع، إنه يحاول إعادة الاتزان إلى فوضى النفس الداخلية من خلال التهويمات والهالوس والأحلام.

6 - روح هائمة في الطرقات: لم تكن هذه الخبرة الهلوسية خبرة جيدة مشبعة بالنسبة إلى جوليا دكين، وربما كانت كذلك في البداية، لكنها سرعان ما أصبحت خبرة كابوسية قائمة شديدة القدرة على إحداث الرعب والفوضى العقلية، مما جعله دائما يهيم على وجهه في الطرقات وفي الشوارع، في حين تصفعه هبات العاصفة، وتغرقه الأمطار، وخلال هذا الجو المرعب يظهر له قرينه دائما ويطارده، ومع تزايد الخوف والرعب والمطاردة يزداد انشطار النفس وانقسامها، ويزداد تصدع العقل وانشقاقه، ويختلط عالم الحلم بعالم الواقع، «إنه يركض الآن قدما على غير هدى، لا يدري أين يذهب، ولكنه كلما خطا خطوة، وكلما قرعت قدمه أسفلت الرصيف مرة، انبجس إلى جانبه عدو جديد كأنه يخرج من باطن الأرض، انبجس جوليا دكين جديد، انبجس ذلك الدجال نفسه رهيبا حقيرا باعثا على التقزز والاشمئزاز كما كان، ويأخذ هؤلاء الأشخاص المتشابهون جميعا يركضون، الواحد وراء الآخر، فكأنهم سرب من الإوز يطارد بطلنا ويلاحقه، أصبح بطلنا لا يعرف إلى أين يهرب، أصبح لا يعرف كيف ينجو من هؤلاء «الجوليا دكينات» الذين يجرون وراءه حتى تقطعت أنفاس بطلنا المسكين، وسرعان ما حاصره هؤلاء الأشخاص المتشابهون

من كل جهة، إنهم ألوف، إنهم ميثوثون في كل مكان. إنهم يجتاحون جميع شوارع العاصمة. وهذا رجل من رجال الشرطة يرى نفسه مضطرا أمام هذا التراكم الفاضح إلى أن يمسك بتلابيبهم، فيقبض عليهم ويحبسهم في مركز مجاور من مراكز الشرطة. واستيقظ بطلنا وقد تجمد من الخوف والذعر وتخدرت أعضاؤه... فإذا هو يرى أن الواقع ليس خيرا من المنام. إن هذا الحلم السحري العجيب هو مركز الرواية، كما يقول «ديمتري تشيزيفسكي»، وفيه يكمن جواب السؤال عن «مكان الإنسان» بشكل واضح. إن جوليا دكين (وهنا يكمن مغزاه النموذجي أو مغزاه الاجتماعي كما يقول دستوفسكي) ليس له مكان خاص به، ولم يكن قد أحرز مكانا قط في حياته، فليس له «مجال» في حياته باستثناء الزاوية التي توجد خلف الخزانة أو الموقد، حيث يختفي من اضطهاد أعدائه الوهميين، وفي هذا الصدد نجد جوليا دكين شبيها بشخصيات أخرى لدى دستوفسكي: الحلم في «ليال بيضاء»، و«قصة من بطرسبرغ»، وأبطال «قلب ضعيف»، والسيد بروخاركين ومارملادوف في «الجريمة والعقاب»، إن هناك شيئا ما غير بشري، شيئا متشيئا في انعدام وجود مكان للشخص خاص به (24).

7 - وعي في فوضى: يتخيل جوليا دكين رؤية أشياء وأشخاص وحيوانات وظواهر ليست موجودة، ويعاني ضعف الذاكرة، على الرغم من هيضانات التداعيات غير المحدودة، وتتجمع لديه الأفكار وتتفرق، وتتقارب وتتباع، يعاني من الآخر الذي يحصل على كل شيء، في حين أن الأنا لا تحصل على أي شيء، ذلك الآخر الذي يظهر دائما «مرحا فرحا نشيطا على عادته، كثير الحركة، متواثب الخطى، سافر اللهجة، شديد التملق، حاضر البديهة، سريع الجواب، خفيف الساقين، يسلم عليه الجميع، ويرحبون به، ويفرحون بمقدمه»، هذا في حين يعاني جوليا دكين الحقيقي الاكتئاب

والحزن والخمول، واضطراب الحركة، وتفكك الكلام والتفكير، والاصطدام بالآخرين وتجاهلهم له، ويكثر من النظر إلى المرأة والتحديث في ملامحه، وهو يشعر بغربة كل الأشياء حوله، ويتخيل حدوث أشياء لم تحدث، فيعتقد أن الرسائل التي يكتبها تسرق منه، في حين أن واقع الأمر هو أن هذه الوسائل لم تسرق قط لأنها لم تكتب أصلا.

8 - اختلال الشعور بالشخصية depersonalization وبالواقع derealization: وقد تحدثنا عن هذه المشاعر أو الاضطراب في مواضع أخرى من هذا الكتاب، وهنا يفقد الشخص صلاته بالآخرين، ويشعر بأنه أصبح يشبه الآلة، ويقوم بأنشطته بطريقة ميكانيكية مملّة ورتيبة، وترتبط هذه الحالة عادة بحالة اختلال الشعور بالواقع، حيث تبدو البيئة للفرد غريبة، غير واقعية، أو خالية من كل المعاني العاطفية، وتتفاقم هذه الاضطرابات في حالات الفصام والاكتئاب الحاد والهستيريا، وفي حالات القلق. إن هذه الأفكار غالبا ما تكون هذائية، وأحيانا ما يعرف المريض شذوذها، ويشكو من الاضطراب الذي تسببه له.

يقول جوليا دكين لنفسه: «أنا، أنا، أنا، ما أنا، لا شيء، يمينا لست أنا، لست أنا حتما»، معبرا عن اختلال شعوره بذاته، وإحساسه بغربة نفسه وتصرفاته، وفي أحيان كثيرة. كما كان جوليا دكين أيضا. «لا يعلم علم اليقين، أكل ما يراه حوله هو جزء من العالم الواقعي أم هو امتداد الرؤى المضطربة التي رآها في حلم؟».

9 - الإحساس بالحضور The sense of presense:

ومن الصعب تصنيف الإحساس بالحضور، حيث هنا يشعر الشخص بأنه في حضور شخص ما، أو أن شخصا ما يوجد معه، على الرغم من عدم الوجود الفعلي لهذا الشخص الثاني، وهو ليس حالة من الخداع الإدراكي، ومعظم الناس العاديين يكون لديهم الشعور بوجود شخص آخر معهم حينما يكونون في حالة وحدة، أو عندما يسировون في الشوارع المظلمة، أو يصعدون قفزا سلما شاحب الإضاءة لأحد المنازل في الليل،

ففي أثناء ذلك يشعرون بأن شخصا ما يقف أو يمشي أو يجري خلفهم، ويداخلهم يحاولون السخيرية من هذا الشعور، لكنهم في الواقع يتلفتون حولهم وخلفهم، بين الفينة والفينة، للتأكد من عدم وجود هذا الشخص، كما أن بعض المرضى قد يشعرون بأن هناك شخصا ما موجودا، لكنهم لا يستطيعون رؤيته، وقد لا يعرفون من هو، وقد تحدث هذه الحالة نتيجة نقص النوم، أو الجوع، أو حالات اضطراب الوعي والوجدان، كما أنها تحدث في الحالات العضوية في المخ، وفي الفصام، والهستيريا، كما أنها ترتبط بالحس الشبهي والأشباح، في مخاوف الوحدة والظلام. وقد كان جوليا دكين في «القرين» يشعر بمثل هذا الإحساس، فقد كان يشعر في البداية بحضور شخص ما يوجد معه دائما، يتعقبه، لكنه لا يراه، يقترب منه بطريقة شبحية مبهمّة، ثم يبتعد عنه، يحضر متلفعا بالضباب ومتسريلا بالظلام والجليد، لكنه لا يدركه، ثم تفاقمت الحالة فلم تعد مجرد شعور بالحضور؛ بل صارت إحساسا إدراكيا هلوسيا بوجوده ومشاهدته وسماعه والهرب منه.

لقد ظلت مشكلة الازدواجية والثنائية في الطبيعة البشرية تؤرق دستوففسكي، وتشكل المعالم البارزة لكثير من أعماله. وقد تردد موضوع الشخص الثاني لديه مرة أخرى في رواية «المسوسون» (1872 - 1873)، وفي رواية «الشباب الغض» (1875)، وفي رواية «الإخوة كارامازوف» (1879 - 1880)، لكن أيا ما كانت تجليات هذه الفكرة، وأيا ما كان شكل تردها وتكرارها في هذه الأعمال، فإن رواية «المثل» أو «القرين» تظل هي الدرة المتفردة في عقد دستوففسكي الفريد في هذا الشأن.

قرين سليمان فياض

وقرين سليمان فياض شبيه بقرين دستوففسكي، تقع عيناه عليه أولا في مرآة موجودة في غرفة نومه، يحاكي حركاته ويتابعه في كل مكان، كان ذلك القرين، هو «ذلك الآخر الموجود الواقف بمقابلتي في المرآة»، ثم أصبح ذلك الآخر يضايقه ويتدخل في قراءاته، وفي تفكيره، وفي لغته، حتى يشعر بالإرهاق نتيجة مطاردته له (25).

«أحسست بالإرهاق منه، حدثت نفسي بأنني أكرهه، ذلك الآخر الذي يلازمي، أغفل عنه، فإذا به ينبهني إلى وجوده، أنساه تماما، فيصر على أن يذكرني. أجلس وحيدا أفكر بعقل وروية، فإذا به يعبث بكل أفكارى، يبدها، ويشتها ويحيلها أحلام يقظة». هكذا تستمر عمليات المطاردة والمراقبة والتدخل التي يقوم بها ذلك الآخر، في حياة الراوي، في يقظته ونومه، في أفكاره وانفعالاته، وهو يصفه مرة بأنه «آخر»، ومرة بأنه «حيوان الغابة الغريزي»، الجانب الداخلي البدائي منه، المخيف المدمر منه، المقابل لـ «الهو» الغريزي، عند فرويد. وعندما يصف الراوي ذلك الآخر بأنه إنسان الغابة الغريزي، فإن ذلك الآخر يصفه بأنه «مهرج يرتدي قناعا»، هنا يرد في أذهاننا على الفور تمييز يونغ بين القناع الاجتماعي والظل الغريزي، هنا القرين ظل غريزي للقناع الاجتماعي.

وتردد هنا حوارات كثيرة بين الراوي وقرينه حول الخير والشر والنور والظلام والظاهر والباطن وتستمر المطاردات، ويستمر القرين. كما قال الراوي. «يخلو إليّ إذا خلوت، هامسا، وموسوسا، وموشوشا، ومتقلبا من موضوع إلى موضوع، وفجأة، داعيا إلى كل الخواطر المقبضة، والمحزنة، والمتشائمة، والعدوانية، من دون أي رحمة».

ويشكو الراوي إلى زوجته من هذه المعاناة والمطاردة، فتطلب منه أن يكتب عنه قصة، فيفكر فيه ويكتشف أنه أغرب شخص التقاه في حياته، وأنه «أكثر من عرفت خفاء وتخفيا، وجودا وعدما، ولأن أجدادي القدماء الذين حدثتني عنهم أحجارهم عرفوه، وخافوه، وتوددوا إليه بالصورة والرمز، والنقوش والتماثيل، والأدعية والمواكب، والأحجية والتعاويذ، والأطعمة في المقابر، في انتظار عودته، وحلوله بعد الموت، ولأنه على ما وعيت منه اليوم، ملاك وشيطان، وصعلوك وشريف، في وقت واحد، وبصورة لم يعدها أحد بعد، سوى لحظات حدس عابرة، وربما سوى المجانين، والعباقرة، والأنبياء، وقادة الجيوش، وعلماء النفس والفنانين، والزعماء المصابين بجنون العظمة... إلخ، ولأنه نموذج فريد للغريزة والضمير معا، فقد أثرت أن أدعها، تلك التي إلى جوارى (زوجته) آمنة وادعة، وأدع نفسي إلى حد ما، في دفع أمنها، ودعتها».

هنا يكتسب القرين - لدى سليمان فياض - بعدا تاريخيا ثقافيا دينيا إنسانيا، فهو يدرك أن من يطارده هو طبيعته البشرية، هو غريزته، هو ضميره، هو ظله الداخلي الموجود خلف القناع، وهو أيضا الغريب الموجود خلف هذه الواجهة المألوفة للشخصية، وهو أيضا الغريب الملازم له المرتبط، مرة بالموت، ومرة بالخلود، وتستمر المطاردة، ويدرك الراوي تدريجيا أن قرينه يشبهه جسدا، وصوتا وحركة، وفكرا، وأنه - أي الراوي - ليس إلا شخصية منشطرة منقسمة إلى قسمين يطارد أحدهما الآخر، ويتذكر طفولته وصباه، وينسب كل ما قام به من أفعال شريرة إلى قرينه، وكل ما قام به من أفعال خيرة إلى نفسه، ثم يزداد يقينه بأن «ذلك القرين الذي هو غريب عني، أكثر ما تكون الغربة، قريب مني أكثر ما يكون القرب»، وأنه مثل شيطان الجزيرة الذي ورد ذكره في قصص ألف ليلة وليلة، يركب فوق كتفه، وتستمر المطاردات، وتستمر المعاناة، ويناديه في سره، «يا غريب، في كل مكان من البيت، والشارع والمدرسة، في النهار، أشعر بالحياة تدب في الأشياء حولي، وأرى مواكب الناس تتحرك، محدقة فيما حولها ولا تراه، متأملة في داخلها ولا تفهمه. من بينهم أرى أصدقائي وحيدين، ومفترين مثلي. تزحف عليهم الأشياء، تتحرك وتسعى، تحاصرهم بكاف غير منظورة، مملوءة بالمغريات والمحاذير، وهم يتكلمون بلا صوت، أفواه منفرجة تثير الضحك، يتساقط منها الكلام بلا حروف، ولا معان، وجوه تحمل عيونا، وأنفا، وفما، وأذنين، وليس من يد لأحدها» (26).

هنا يكون قرين سليمان فياض، هو غريبه، هو وحيد، الإنسان الذي هو أكثر الكائنات غربة في الحياة كما قال هيدغر، هنا الحياة تستمر، واللامعنى يحضر، والمواكب تتدافع، ويظل الإنسان غريبا، غريبا بالنسبة إلى نفسه، وبالنسبة إلى الآخرين، وإنه عندما يدرك طبيعته المزدوجة، عندما يدرك أنه ليس خالدا كما يرجو، بل إن الموت والعبث يحاصرانه في كل لحظة، وأن الإنسان أكثر الكائنات وحدة وغربة في هذا الكون، عندما يحضر الموت في الحياة، ويكون الأصدقاء كما قال على حافة الجنون، فإنه يقرر أن يتحد بـ «قرينه»، يصبح مثله، يسلم نفسه إليه، لا يقاومه، لا يعاني ازدواجية الداخل (الغريزة) والخارج (القناع)، بل يترك نفسه يفعل ما يحب ويرغب، ويقول ما يفكر فيه، لا أن يفلفه بتبريرات وأكاذيب، يتخلص من غرابته، لكنه يشعر مع ذلك أيضا «بالفجعة التي تحولت إلى وحدة موحشة،

ورعب حقيقي، حيث فتحت عيني وامتلأ فمي بمرارة لم تفارقني، وأنا أجهد لأزيع عن صدري كابوسا مفرعا». لقد أدرك أنه لا مهرب له من قرينه، وأن ازدواجيته قارة، وانقسامه مقيم ما بقي حيا، وأن محاولته للهروب من قرينه قد أسلمته إلى الهروب إليه، وأن وجود قرينه الخاص كـ «ظل»، كـ «آخر»، لن يكون ممكنا، لن يكون محتملا، لن يكون قائما، إلا من خلال وجوده هو الخاص أيضا كـ «أنا»، و«ذات»، و«عقل»، و«قناع»، وواجهة، وتظاهر أيضا.

أشباه أخرى وأقران

في رواية «عام وفاة ريكاردوريس»، للكاتب البرتغالي هوزيه ساراماغو (1984)، نجد أن الشخصية الرئيسية فيها هي قرين الشاعر البرتغالي المعروف فرناندو بيسوا، وقد كان - بيسوا - يكتب أعماله تحت ثلاثة أسماء مستعارة، كل منها أشبه بقرين له. هنا يعود القرين إلى البرتغال، قادما من البرازيل، بعد وفاة بيسوا، وينسج ساراماغو روايته - كما يشير فخري صالح - «بأسلوب الواقعية السحرية، مذكرا القارئ بأجواء ماركيز، وخورخي لويس بورخيس، حيث يتردد شبح فرناندو بيسوا الميت على الشخصية الرئيسية هي الرواية، ونحن نعلم من سياق السرد أن شخصية الرواية الرئيسية على نفسها من بين اختلافات الشاعر الميت فرناندو بيسوا، ومع ذلك، فإن شبح الشاعر وقرينه الشخصي يتبادلان في صفحات هذا العمل، تأمل الوجود وشروطه»⁽²⁷⁾. إن ساراماغو - هنا - يدعونا لكي نتأمل في البرتغال والعالم في أثناء الثلاثينيات المائجة بالاضطراب من خلال عيني ريكاردوريس الذي هو الاسم المستعار لفرناندو بيسوا، الشاعر الشهير الذي يعود كشبح ويتردد على الشخصية المحورية في الزاوية، ريكاردوريس، وإن كان أحد الأسماء الثلاثة لـ «بيسوا الشاعر»، نفسه، في حياته، وقد أشار بيسوا أيضا إلى أن أسمائه هذه لم تكن مجرد أسماء مستعارة؛ بل دليل على شخصيات متعددة نمتلكها نحن جميعا، فهي بمنزلة أوجه ومظاهر لا تحصى لأنفسنا⁽²⁸⁾.

وفي قصة أخرى عن القرين هي «ذكرى رجل غير مهم»، للكاتب الإسباني خوسيه مياس، يرى أولغادو نفسه يساوم بالفرنسية التي ليست لغته الأصلية، إحدى بنات الليل على ناصية شارع لا يعرف، وتدرجيا يشعر بأن له ذاتا

أخرى موازية لحياته، لا تعيش معه في وطنه؛ بل تعيش في أرض بديلة غريبة. هكذا يتأرجح أولغادو - كما يشير فوزي فهمي - بين ثنائية وجود الشخصين في مكانين مختلفين، متماديا في العيش في وطنين بهويتين يتعامل في ظلهما مع النقيض معا. وينطلق أولغادو في الملدات مع أصدقاء صاخبين، ويرتاد أماكن المتعة الليلية التي لا يجرو أولغادو على الذهاب أبدا إليها، ويزداد انفصال هذه الذات الأخرى عن صاحبها، فيرى نفسه يخنق زوجته الفرنسية، ثم يسقط مريضا ملازما الفراش، يحاول الخلاص من ذاته الفرنسية، لكن تتتابه المخاوف الشديدة جدا، والرعب أيضا من الموت مثلما ماتت ذاته الأخرى⁽²⁹⁾، وتستمر لديه المخاوف والهلاوس واضطرابات الوعي والوجدان.

رانك والقرين

كان المظهر الخاص برجل الرمال في قصة هوفمان عنه، بوصفه استجابة للقلق الجنسي والخوف من الخصاء لدى ناثانيل، هو ما جعل فرويد، متابعا في ذلك المحلل النفسي الشهير أوتو رانك، يطلق عليه لقب «القرين»، بوصفه نوعا من الإسقاط الخارجي للصور والصراعات الداخلية الخاصة بالذات - وهي هنا ناثانيل - على شخص أو صورة متجسدة في الخارج، ومثل هذا الازدواج كما قال رانك، يجلب نوعا من التحرر الداخلي، نوعا من التخفف من العبء بإسقاطه أو نسبته إلى شخص موجود خارج الذات يصبح هو المسؤول عن هذه الصور والدوافع المسببة للقلق والخوف والرعب، إنه نوع من التحرر والحرية من خلال التكرار، التكرار لمشاعر الذنب أو الرغبات، أو القلق، التي تخفف المرء منها وجسدها في الخارج من خلال نسبتها إلى آخر، قرين، أو شبح، أو ظل، أو عمل إبداعي أو صورة أخرى من الذات.

في كتابه عن «القرين» تتبع رانك جذور هذه الفكرة في التراث الشعبي أو الفولكلور الإنساني والسينما والأدب والتجليات الأنثروبولوجية للازدواج وغيرها، وكما يظهر ذلك في الأفكار الخاصة بالظلال Shades والانعكاسات والأشقاء والتوائم وغيرها. حيث توجد لدى بعض المجتمعات البدائية بعض الأفكار التقليدية والخرافية عن الظلال، والعلاقات بين الظل والروح، ففي جزر سليمان، مثلا يحكم على أي شخص يخطو فوق ظل الملك بالموت، وفي

مجتمعات أخرى يكون أمرا بالغ الخطورة أن تجعل ظلك يسقط فوق جثة ميت، وأي شخص لا ظل له يمكن أن يموت في الحال أو يصبح عاجزا جنسيا، وفي الفولكلور الألماني من يرى ظله أو قرينه فإنه يرى موته (30).

لا تحديق في صورتك .. لا تحديق في المرأة

تعتقد بعض القبائل في أمريكا الشمالية والوسطى أن الصور تسرق الروح وهي الفكرة التي كان يعتقد فيها الروائي الفرنسي الشهير بلزاك أيضا، حيث كان يعتقد أن كل إنسان يتكون جسده من عدة طبقات روحية، وأن في كل عملية تصوير فوتوغرافي لهذا الجسد تُسرق طبقة من طبقات الروح هذه وتبدد في الفضاء، ومع استمرار التصوير، ومع تكراره، تتكرر عملية السرقة للروح حتى يصبح الإنسان في النهاية بلا روح.

تكمن أرواح الموتى، كما تعتقد بعض الشعوب وكما أشار رانك، في المرايا، ومن هنا كانت تلك العادة التي ماتزال باقية لدى بعض الشعوب الأوروبية حتى الآن لتغطية المرايا الموجودة في المنزل الذي يموت فيه أحد الأشخاص حتى لا تظل روحه موجودة باقية داخل المنزل تسكن هذه المرايا.

وتعمل الصورة الخاصة بالظل أو المرأة هنا، كنوع من القرين أو الشبيه الذي يحمي ويدافع ضد الانقسام والفقد، من خلال تكرار صورة المرء، جسده، روحه، التكرار الذي قد يعني الاستمرار والخلود والمقاومة للفناء، لكن هذا التكرار الذي يتمثل في القرين أو الظل أو المرأة أو الصور.. إلخ قد يمثل أيضا نوعا من التهديد، حالة من التنبؤ بالموت، فأن تحديق في انعكاسك/روحك/ صورتك لوقت طويل، قد تفقد هذه الروح كما حدث بالنسبة إلى نرسييس (أو نرجس) حيث تصبح الصورة المنعكسة المتكررة هي البديل للأصل، ويصبح الأصل، الذات، مخفيا خلف الصورة، أو ربما ميتا بداخلها.

القرين إذن حالة مزدوجة تتضمن محاولة للبقاء والخلود من خلال ذات أخرى، صورة أخرى، ظل آخر، مرآة أخرى، إبداع آخر، لكنها حالة قد تتضمن أيضا نوعا من الخوف من الموت، التهديد به، من خلال هذا التكرار الدائم للصور الذي يسرق الروح مثلما يظهر التكرار في النرجسية بين أصل وصورة منعكسة في مرآة أو مياه، فإن استغراق هذا الأصل في صورته، غيابه فيها، عشقه لها ينتهي بتبدد الأصل وموته أيضا. ولدى لاكان يحدث الازدواج خلال مرحلة المرأة عندما يخطيء الطفل في التعرف على نفسه على أنه ذات واحدة، ويتعرفها على أنها منقسمة،

موجودة هنا وهنا، تفتقر إلى الوحدة، موجودة كأصل وظل، تفتقر إلى وحدة ذات أشكال ومظاهر عدة، تعود بعد ذلك عبر الحياة وتكشف عن التشظي والانقسام وعملية الإبدال والإحلال لصور وأشياء عدة من الذات لا تنتهي.

هكذا يكون القرين حالة معبرة أيضا عن آليات «اللاحسم» والفقد لليقين والتردد، يؤكد الخلود والاستمرار، وخلال هذا التأكيد، يكون أيضا نذيرا غريبا بالموت والغناء.

كذلك حال الأشباح، تؤكد حدوث الموت لكنها ترفضه أيضا فتعود إلى الحياة، ومن ثم فهو نوع من التجلي لفكرة القرين والازدواج والتردد أيضا والشبح لدى سيكسو هو الخيال السردي الخاص بعلاقتنا مع الموت، و«الأشباح» و«الطيفية» مصطلحان منتشران في النظرية ما بعد البنيوية وكما أوضحنا ذلك في مواضع عدة من هذا الكتاب، ومفهوم الطيف لدى دريدا مفهوم محوري في تحليله التفكيكي للعلاقات المتنوعة الخاصة بالحضور والغياب، الماضي والحاضر، والحياة والموت، والذات والآخر، بل والآخر داخل الذات وحيث كل شيء لديه، مثل: الحقيقة والقانون، والروح القدس، يعود كي يهوّم أو يرود ويسكن كل شيء من خلال أطيافه الخاصة مثلما تعود أطياف ماركس أي أفكاره لتهوّم في أوروبا وتسكنها ليس في الحاضر فقط بل في المستقبل أيضا.

ومثلما يحدث اختلال في الشعور بالواقع وبالذات خلال عملية الحركة المتكررة في المكان، كما حدث لدى فرويد وذكرناه في الفصل السابع من هذا الكتاب، فكذلك تقوم الأشباح والأطياف بإحداث وتمزيق وعبور للحدود الزمانية والمكانية فيكون تأثيرها البالغ، فتحدث اضطرابا في النفس وفي الدلالة المعنوية والأدبية أيضا وهو اضطراب أطلق عليه دريدا اسم «الأسبقية الطيفية» التي تسبق أو تلازم كل فعل أو جريمة أو تراجيديا وحيث كل دافع إنساني يروده دافع أو فكرة طيفية سابقة عليه.

مثلما قام طيف الملك، والد هاملت في مسرحية شكسبير المشهورة، بالإيحاء بجل اللغز المتعلق بحالة التردد والعجز عن الفعل أو اللاحسم، التي وقع هاملت فيها، لكنه لم يحل هذا اللغز، فإن طيف ذلك الملك كان يعود، مرة بعد أخرى، كي يحدث الاضطراب في تلك التصورات الأولى أو الأصلية التي كانت موجودة لدى هاملت عن الحب والموت والحياة والإخلاص وغيرها. وتردد هاملت هو - في رأينا - نموذج موضح لحالات اللاحسم والفقدان لليقين، وذلك لأن تردده كان يقوم ليس بين «أن يكون أو لا يكون فقط»، في الحياة بل بين أن يكون موجودا

في عالم الواقع مرة وفي عالم الخيال مرة أخرى، وفيهما معا مرة ثالثة أيضا. وإنه كما قال دريدا أيضا، فإن الطيف هو دائما «عائد بعد غياب»، لا يمكن للمرء أن يتحكم في مجيئه أو غيابه، والتكرار لدى دريدا هنا ليس عودة لاحقة للأصل، أو تالية لوجوده، لكنه أمر ملازم له أيضا، وبمصطلحات «لاكان»، فإنه قد يمكن النظر إلى الشبح أيضا على أنه تمثيل لخفوت الذات من خلال اغترابها في خطاب الآخر⁽³¹⁾.

خاتمة الفصل

في قصص القرنين ورواياته التي استعرضناها سابقا، يمكننا أن نرى مصداقية خاصة لتلك المسلمات التي طرحها أندرو ويبر والتي استعرضناها في هذا الفصل عن فكرة القرنين. ففي هذه القصص والروايات هناك حضور خاص للتكرار البصري والازدواج، حيث القرنين، ذاته، نوع من التكرار المرئي للذات، تدركه هذه الذات وقد تهرب منه، أو تسعى وراءه وتلاحقه. وهناك أيضا حضور واضح لمسلمة «الكلام المزدوج»، حيث اضطراب اللغة وتشووها وتكرارها فيما يشبه التردد الأعمى للكلمات والجمل والأسئلة والأجوبة، أحيانا على نحو ساخر، وأحيانا على نحو جاد. وقل الأمر نفسه عن مسلمات الاضطراب الحركي، والفضول الجسدي والمعرفي، وقوة اللعب، والإبدال، والإزاحة، والعودة القهرية للصور والكلمات والحركات والأفكار. كذلك كانت معظم أمثلة القرنين التي استعرضناها من الذكور أيضا وبما يتفق مع ما ذكره ويبر من مسلمات. كما أن هذه النماذج من القرنين كانت غالبا نتاجات لبيوت غير مألوقة وغير مستقرة، ولأوطان مضطربة وأحيانا مدمرة. ولا تحضر هذه المسلمات جميعها في القصص والروايات التي استعرضناها بدرجة واحدة من الحضور فقد يحضر بعضها ويغيب البعض الآخر لدى هذا الكاتب أو ذاك، لكن تزايد حضور العدد الأكبر منها يكشف عن عمق هذه الفكرة وروعة تجليها كما وجدنا ذلك عند دستوفسكي، تمثيلا لا حصرا. هكذا تجسد فكرة القرنين الخوف من الوحش الذي في الداخل، مثلما تجسد أيضا فكرة الوحش الذي في الخارج، وقد يكتشف الإنسان في النهاية - كما حدث في رواية «قلب الظلام» - أن ذلك الوحش الذي ظنه موجودا في الخارج كان - في واقع الأمر - موجودا في الداخل، وأن رحلته من أجل قتل الوحش الموجود في الخارج إنما أوصلته إلى معرفة الوحش الذي في داخله

هو، وأن ذلك الوحش الموجود في الخارج، ليس وحشا، بل إنسان، وربما أقل وحشية وأكثر إنسانية منه؛ ومن ثم فإنه قد يتوحد معه، وقد تتحول رقيقته الظاهرية إلى وحشية حقيقية مضاعفة.

ولعل ما اهتم به باحثون في هذا المجال مثل ويبر . على نحو خاص . هو القرين كشخصية تتعلق بالإزاحة والإحلال، شخصية تلازم البيئة، وتحدث الاضطراب فيها بوصفها جزءا منها . إنها تمثل ذلك الاعتماد المتبادل الوثيق بين عوالم الواقع والخيال، من خلال تمثيلهما معا بوصفهما قابلين للحضور معا، للمثول معا في ذلك الموقع الذي تتم خلاله المواجهة مع القرين . واعتمادا على ما قدمه فرويد، قد يكون القرين هو الغريب أو الغربة النماذجية البدائية النمطية، صورة أولية قديمة خاصة بالغريب والغربة، كما توجد ملازمة للبيت، ومن ثم فإنه قد يجسد ذلك الانقسام التكويني، البيتي الأليف في الحالة الخاصة بالذات، أو أنه تجسيد للرغبة الدائمة لدى الذات، لأن يكون المرء في بيته، وليس مجرد زائر له، حيث يرتبط القرين بالهوية المزدوجة، حيث يوجد الشخص ونقيضه، الجانب الأليف الحميم من الشخصية والجانب المنفر البغيض منها، الذات المرتبطة بالألفة والبيت، والمرتبطة بانتفاء الألفة والوحشة والغربة والغربة، وحيث البيت - كما قلنا - مفهوم مزدوج هنا أيضا، مفهوم يجمع بين الألفة التي قد تتحول إلى عدم ألفة أو وحشة، وعدم الألفة التي قد تتحول إلى ألفة واطمئنان . هكذا فإن البيت هو أيضا مفهوم دياكتيكي يجمع بين جانبيين أحدهما إيجابي والآخر سلبي، حيث المفهوم الإيجابي يدل - من بين ما يدل عليه - على الحياة السرية الغامضة الموجودة في الداخل والملازمة للألفة، والتي تحاول أن تحافظ عليها، ولكنها التي تعاني أيضا مخاوف مستمرة من قدوم آخر غريب دخيل خارجي يهز استقرار البيت، ويقلب الألفة إلى وحشة (32).

هذا الانقسام الذي يحدث داخل الذات وفي النظام الخاص بالواقع يتم الامتداد به وإسقاطه على شخص خارجي يُتَخَيَّل وجوده، هنا وهناك، قد يقال إن القرين - وفيما يشبه المفارقة - يهدم المبدأ الجمالي الخاص بالتشكيل أو المجاز أو التشبيه، ذلك العمل البارغ الخاص بالمحاكاة، أي تكرار الواقع وازدواجه من خلال شيء أو شخص غير واقعي . ثم إن ذلك الشبح الخاص بالذات، الذي خلقته الذات، سرعان ما يصبح مصدر تهديد لها، ومن ثم فإنه يقوض تلك المزايم الموضوعية الخاصة بالواقعية، إنه

يحوي بعض التأثيرات المماثلة أو الخاصة بالصور الفوتوغرافية السلبية (النيجاتيف أو العفريتة كما تسمى في اللغة الدارجة في مصر مثلاً) وكتابه يتكوّن على تخيلات مكبوتة، أو على مصدر من الشعور بعدم الأمن والأمان العميق، أو أنهم يحاولون - من خلال إبداعهم - أن يحددوا مقدار الأمان الذي فيه ويؤكدوه.

وهذا الانقسام بين فردين كانا في البداية شخصاً واحداً، أو ممثليّن كتوائم، سواء كانوا من التوائم الحقيقيين، أو من المماثلين للتوائم، هو خاصية مميزة للأساطير أيضاً في كثير من قارات العالم، وكما أشار إلى ذلك عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي الشهير كلود ليفي شتراوس على نحو خاص، حيث أشار إلى ارتباط فكرة التوائم والقرين بثنائية الخير والشر، والنور والظلام، وبالقوى التي تقوم بالوساطة بينهما، كما تمثلها الأرانب مشقوقة الشفاه وغيرها من الرموز التي أشار إليها هذا العالم⁽³³⁾.

هكذا يقاوم القرين التحديد الأدبي التاريخي التصنيفي، ومثله مثل كل الأشباح، يكون خلال الوقت نفسه، شخصية تاريخية، تعيد عرض الأزمنة الماضية المنقضية، لكنه أيضاً ظاهرة غير تاريخية، إنه حالة من المقاومة للتغير الزمني، من خلال خطوة خارج الزمن، ثم عودته إليه، مرة أخرى، كنوع من العودة الانتقامية للغائب، إنه يعود كي يقطع التطور السردى الخطي لمضيفه؛ ومن ثم فإنه يحدث الحيرة والارتباط والتشوش في أي سرد أدبي تاريخي مباشر⁽³⁴⁾، ومن ثم فإن السرد المتعاقب كثيراً ما تُقطع روابطه وتُمزق من خلال تلك اللحظات المتجمدة من المواجهة مع القرنين.

وهكذا فإن في قصص القرنين ورواياته، يمكننا أن نجد مثل هذا الحكي المزدوج، أو السرد المزدوج، الذي يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر، يظهر شيئاً ويحجب شيئاً آخر، وهذه الآلية الخاصة بالتمويه والإخفاء، ثم الكشف والإظهار، آلية أساسية في الأحلام والأساطير والإبداع الفني والأدبي، وكذلك في القصص المجسدة لتفكك الذات وانقسامها، وكما هي الحال - على نحو خاص - في قصص الأقران والأشباه والأشباح والظلال.



روح هائمة في المكان

تحدثنا في الفصول السابقة، عن حالات التفكك والانقسام والازدواج التي تحدث للذات البشرية، والتي قام الأدباء بتجسيدها على نحو بارع. ونحاول في الفصل الحالي أن نستكشف أيضا بعض تجسيدات هذا الازدواج أيضا، ولكن على مستوى المكان على نحو خاص، فالأماكن الحديثة، وخصوصا المدن، أماكن تسكنها روح خاصة، روح قلقة، وربما مريضة، كذلك تعد الثقافة الحديثة أيضا ثقافة مزدوجة، ثقافة قد تدفع المرء لأن يقول شيئا ويسلك عكسه، وكذلك لأن تقول الأمم شيئا وتسلك عكسه، تدعي الديمقراطية، وتمارس القمع، تدعي الدفاع عن حقوق الإنسان وتنتهك هذه الحقوق إذا تعارضت مع مصالحها. هذه محاولة لاستكشاف روح الازدواج والازدواجية وجذورها في الثقافة الحديثة، ولكن من خلال بعض النماذج الأدبية والنقدية الحديثة وما بعد الحديثة.

«ستلاحقك المدينة وستهم
في الشوارع ذاتها
ستدركك الشيخوخة في هذه
الأحياء بعينها
وفي البيوت ذاتها سيدب
الشيب في رأسك
ستصل على الدوام إلى هذه
المدينة
لا تأمل في بقاع أخرى
ما من سفن من أجلك
وما من سبيل
ومادامت قد خربت حياتك
هنا،
في هذا الركن الصغير
فهي خراب أينما كنت في
الوجود».

(قصيدة «المدينة»

للشاعر اليوناني

كفافيس، ترجمة نعيم عطية)

الحركة الغريبة في المكان

خلال الحركة في المكان، في الأعمال العجائبية والفرائية قد يدور المرء في متاهة لا يعرف خلالها متى يخرج منها، إنه يقع ويقع قارئه معه، أسير التكرار، هنا قد يكون المكان واقعيا ثم إنه يصبح، فجأة، أو تدريجيا غير واقعي، مثلما هي الحال في أعمال كافكا مثلا. هنا حركة من المكان الواقعي إلى المكان غير الواقعي، هنا دخول إلى العالم الحلمى والكابوسي والغريب، هنا تردد بين الواقع واللاواقع، تردد متكرر بينهما قد تفقد معه الذات، وفيه، شعورها بحدود الزمان والمكان، هنا يحدث أيضا اختلال الشعور بالواقع واختلال الشعور بالذات.

فرويد تأنها

في دراسته حول الغربة يقول فرويد إنه كان يمشي، ذات صيف حار، في فترة بعد الظهيرة في شوارع شبه خالية من المارة في مدينة إيطالية، وقد كانت تلك المدينة مجهولة بالنسبة إليه ثم إنه وجد نفسه فجأة في مكان من المدينة، لم يستطع أن يظل في حالة شك بشأنه لوقت طويل. لم يكن هناك ما يرى سوى نساء قد وضعن الأصباغ على وجوههن يظهرن في النوافذ الصغيرة للبيوت، ثم إنه أسرع يحث الخطى كي يترك ذلك الشارع الضيق متجها نحو المنعطف التالي، لكنه بعد أن تجول قليلا لفترة من دون أن يسأل أحدا عن طريقه وجد نفسه يعود إلى ذلك الشارع الضيق نفسه، هنا بدأ حضوره يلفت أنظار الناس هناك، فيقول: «وأسرعت مبتعدا مرة أخرى، ثم وجدت نفسي، ومن خلال انعطافة أخرى أعود إلى المكان نفسه، لكن للمرة الثالثة، على كل حال، غمرني شعور ما، لا أستطيع أن أصفه إلا بأنه غريب».

في المكان الغريب، يتحرك الإنسان في البداية عبر تلك المحاور الخاصة بالخبرة الإنسانية المكانية كما وصفها كانط حيث المكان والزمان هويات ثابتة تنظيمية مفروضة على الوعي، وحيث الأماكن ذات أبعاد ومسافات وزوايا ومعالم محددة للبعيد والغريب والمعروف والمجهول والمنخفض والمرتفع والواسع والضيق من الأمكنة، لكن هذه المعالم المميزة للمكان والتي

تقوم على أساس تصورات وحدود مفاهيم عقلية شبة محددة، أحيانا ما تضطرب وتتداخل حدودها، وفيها يجد المرء أنه وبدلا من أن يتجه على نحو متتابع مستقيم يجد نفسه يعود إلى المكان نفسه الذي بدأ منه سيره أو حركته، ومع هذه العودة لا يصبح ذلك المكان الأول أو السابق أو القديم أو المألوف هو المكان نفسه الذي كان، بل يصبح مكانا آخر، غريبا، غير مألوف، إنه قد يخرج منه، ويعود إليه، يظنه مألوفا فإذا به غير مألوف، هنا يجد نفسه في متاهة وعود أبدي، وتكرار لا يتوقف أو ينقطع، ومع هذه المتاهة والتكرار تحدث حالات اختلال الشعور بالواقع وبالذات وبهما معا. هكذا، فإنه وفي السرد الواقعي العادي يقوم التماسك المنطقي Cohesion الخاص بالذات على أساس حركتها الفرضية الهادفة عبر الزمان والمكان، ويؤدي اصطفااف أو انتظام أو التزام الشخصيات داخل هذه المحاور الموجهة المنظمة والتزامها بها إلى تأسيس هويتها المتماسكة المميزة، وتكشف عن طبيعتها مباشرة للقارئ.

في الأعمال المميزة والمهمة من السرد الحداثي وما بعد الحداثي تصبح حركة الذات وتوجهها عبر الزمان والمكان حركة غريبة سواء بالنسبة إلى الشخصية المحورية أو بالنسبة إلى القارئ أيضا، هنا تجد الذات نفسها تدريجيا، أو فجأة، داخل - أو في مواجهة - مشهد آخر، هنا لا تقول الذات: «أنا هنا» بل: «أين أنا؟» ويتزايد ابتعاد الإنسان عن حدود المكان والزمان ومعالمها في السرد ما بعد الحداثي مقارنة بالسرد الحداثي.

التكرار والعودة بعد غياب

لدى فرويد التكرار هو السبب الرئيسي في حدوث الشعور بالغربة، وليس التكرار مجرد محاكاة أو نسخ، ليس معناه أن النسخة الثانية تكرر الأصل، قد يكون معناه إعادة إنتاج لشيء جديد يخرج من الجسد أو النسخة الأصلية. في التكرار تشابه واختلاف، قد يتضمن نوعا من الهدم أو نوعا من البناء.

لكن التكرار الكامل يعني الموت، فمع التكرار أو المحاكاة ينبغي أن تكون هناك إزاحة ما، انزياح ما، اختلاف ما، بين الأصل والصورة التي تكرر. في الموسيقى قد يكون تكرار النغمات والحركات تمهيدا للحركة الأخرى

الجديدة القادمة، وفي الأدب قد يكون تكرار بعض المقاطع والعبارات والصور تعبيرا عن ثيمات أسطورية، تؤكد دائرية الواقع والحياة والعود الأبدى لهما بشكل مغلّق متكرر لا يتغير ولا ينقطع.

في التكرار استعادة Recall وتذكر لشيء ما من الماضي، شيء سبق أن حدث، شيء سبق أن كان مألوفاً، ومع الاستعادة يوجد التعرف Recognition الذي يتبين جوانب التشابه كذلك والاختلاف بين الشيء المستعاد بجوانبه المألوفة وغير المألوفة، وقد يكون غير المألوف هنا هو ذلك الشعور المصاحب لهذه الخبرة بأنه لا شيء قد تغير، وأن القديم يعود كما كان في جوهره، وإن اكتسب بعض المظاهر والقشور والدعوى الخارجية التي يزعم، من خلالها، أنه يجدد نفسه.

ويقف دافع الموت وراء التكرار، والتكرار الكامل كما قال فرويد في «ما وراء مذهب اللذة» يعني الموت، يعني شيئاً وراء الحياة، وراء السرد، وراء الإبداع وذلك لأنه تتم خلاله إزالة المسافة بين النموذج الأصلي والصورة، مما قد يؤدي إلى انهيار الاثنين معا وضياع هويتهما غير المتجددة وإلى محو التفرد الذي كان ينبغي أن يكون لهما. فيصبح الحاضر صورة من الماضي، ويصبح المستقبل صورة من الحاضر والماضي أيضاً، صورة تتكرر على نحو لا يتغير ولا يتجدد ولا يزدهر.

قد يكون التكرار غاية في ذاته، قد يكون إرجاء للفقد، وفي الوقت نفسه، فإن التكرار قد يكون محاولة لاستعادة الحب المفقود، الأصل المفقود، المكان المفقود، الوطن، البيت، الذي بدونه يكون الإنسان غريباً، ويسعى أيضاً بغربة في عالمه. وقد يكون التكرار أيضاً هو الماضي المفقود، الفردوس المفقود، المحبوب المفقود، لأن الأنا، هكذا، بدونه، الآن وهنا تكون ناقصة، ومن خلاله، وبه، تكتمل، هكذا قد يكون التكرار أيضاً محاولة لمجابهة الغياب، لمواجهة الموت والفقد ومحاولة تجاوزهما، هكذا يكون التكرار مزدوج المعنى أيضاً، ثنائي الطابع ويجمع ما بين الحياة والموت، محاولة لاستعادة الغائب، المفقود - الذي مات أو غاب أو اختفى - بإحيائه مرة أخرى، بتكراره مرة أخرى، وقد ينطوي هذا الإحياء والتكرار على نسخ ومحاكاة ومطابقة شكلية مخيفة لما سبق أن فقد وغاب وانقضى،

ومن هنا ومن ثم يكون هذا التكرار مخيفا، وغريبا، لأنه يعود في صورته القديمة المألوفة في عقولنا التي اعتقدنا أنها انطلوت واختفت بفعل تغير الظروف والحياة. هنا عودة يغلب عليها المظهر أو الشكل العام للأصل من أجل تأكيد جوهره، لكن هذه العودة قد تتضمن أيضا تجديدا وإضافة وشكلا جديدا ليس هو المظهر التقليدي القديم، هنا قد تكون هذه العودة غريبة لكنها ليست مخيفة أو مرعبة كما هو الأمر في النمط الأول من العودة، هكذا قد يكون التكرار، كما قلنا، هو قرين الموضوع الغائب، عودة للموضوع الأول في شكل جديد، طرعا لتساؤلات حول التفرد الخاص للأصل أو الصورة، ومتضمننا الإشارة أيضا إلى أن الفقد أو الغياب ليس أمرا يتعذر تغييره⁽¹⁾.

عن البيت والوطن

كما رأينا، خلال الفصول السابقة، فقد كانت شخصيات إدغار آلان بو أشبه بروح هائمة في أماكن عدة من أوروبا وأمريكا. وكذلك كان دوريان غراي أشبه بروح شاردة هائمة في أرصفة ميناء لندن وأماكنها الخفية السرية، وكان جيكل أشبه بروح هائمة أيضا في ليل لندن الضبابي، وكذلك كان غوليادكين بطل رواية «المثل» أو «القرين» لدستوفسكي، روحا هائمة في المكان والزمان، في ليل بطرسبرغ ونهارها، روح طردت خارج المكان، لكنها - أيضا - روح تعود دائما إلى المكان، روح تحوم حول المكان، روح ترود المكان، روح تتاب المكان، روح شبحية تحاول أن تقيم صلة بين الزمان والمكان، أو بين هذا الزمان وذلك الزمان الذي مضى، وهذا المكان وذلك المكان الذي كان، لكنه الذي لا يزال في أعماقها كما كان، ونجد الأمر ذاته في بعض أعمال الروائي المصري «صنع الله إبراهيم» كما في روايته «تلك الرائحة»، حيث يتكرر الواقع اليومي والتجسيد الذهني للواقع بشكل دائم، وحيث الشخصية المحورية تدور دائما في دائرة مغلقة من الأسى واليأس والإحباط، دائرة تشبه الطوق المحكم الذي يفرضه واقع شديد القسوة وسلطة شديدة الشراسة قامت بسجن الراوي وعذبتة ثم وجد نفسه بعد أن خرج من السجن وكأنه لم يخرج منه، لقد خرج

من سجن صغير إلى سجن كبير وفيما بينهما كانت الذات تدور وتتفكك وتكرر أفعالها وكلماتها وحركاتها بشكل دائم، وكأنها وقعت في دائرة الموت الذي يتجسد في كل ملمح من ملامح الحياة. ونجد أمرا مماثلا يدل على هذا التكرار الذي ينجم عن توالي الانتهاك للإنسانية الإنسان بحيث يتحول إلى قبول ما كان يرفضه في رواية أخرى لصنع الله إبراهيم وهي رواية «شرف». حيث الذات التي كانت تواجه الانتهاك الجسدي لها قد استسلمت للواقع وأصبحت تتقبل هذا الانتهاك، بل وتسعى إليه.

وقد كان المنزل أو البيت في عالم الأدب، أحيانا، موقعا أو ساحة للاضطرابات الغريبة، بألفته الظاهرة، وبحفظه لتاريخ العائلات، وبالحنين المتعلق به، وبالقلوب المتعلقة به، والملتفة حوله، بدوره كالملاذ الأخير والأمن الأكثر حميمية وراحة وارتباطا بالحياة. لكن ذلك كله يصبح أكثر حدة وقسوة وعنفا وتتبعها من خلال ذلك الانفعال المتمثل في الرعب الناجم عن غزو أرواح أو أجناس غريبة.

ومثلما تكون هناك طبيعة مزدوجة للروح الهائمة وللشبح، ذلك الذي يجيء ويذهب، يظهر ويختفي، ليس حيًا تماما ولا ميتا تماما، فكذلك يكون القرين، حالة مزدوجة تجمع بين الذات ونقيضها، ويكون المكان أيضا حالة مزدوجة تجمع بين القديم والجديد، الحاضر والماضي، الإدراك والتذكر، ومن ثم فإنه يكون أيضا مكانا ذا روح خاصة، روحه كمكان كان يعج بالبشر والذكريات والآثار التي مُحيت ولكنها تركت وراءها روحا خاصة، روحا قد تظل تحوم في المكان، تهوم في المكان، تجيء دوما إلى المكان، ولو بعد حين، ولو بعد غياب.

المصطلحات والمفاهيم الشبحية

لم يعد مفهوم الشبح متعلقا فقط بتلك الكائنات الليلية المخيفة التي ترتاد بعض الأماكن القديمة الفامضة، لقد اتسع نطاق المفهوم والتصور، وأصبح متعلقا أيضا، بتلك الأفكار التي تنتمي إلى الماضي، ثم ترود الحاضر أو تزوره، تتتابه، تحل فيه، تسكنه، وربما تفعل ذلك بالنسبة إلى المستقبل أيضا، وكما أشار دريدا في حديثه عن ماركس. ومثلما يجيء

الشبح ويذهب، يظهر ويختفي، فكذا شأن الأفكار والتصورات والرؤى، يمكنها أن تعود، وتهيم في العقول، والمعتقدات والتصورات، هنا العقول الفردية أو الجماعية، أشبه أيضا بأمكن تحضر إليها تلك الأفكار، أو الأشباح، تهوّم فيها، تزورها، تتابها، تسكنها، هنا الأفكار والرؤى أشباح هائمة في المكان وعبر الزمان أيضا. هذه إطلالة على بعض التصورات والتطورات الحديثة المتعلقة بمفاهيم الشبح والطيّف والروح الهائمة.

لم تعد المصطلحات والمفاهيم المألوفة مثل: الشبح، والطيّف، والروح، وغيرها، تستخدم بالمعنى القديم المألوف نفسه، بل أصبحت هناك دلالات ثقافية ونقدية جديدة لها، وهناك عموما ثلاثة مصطلحات أساسية هنا، غالبا ما يحدث خلط بينها لدى الباحثين والنقاد، هي مصطلحات: الشبح والطيّف والعائد بعد غياب، ونحاول فيما يلي توضيح بعض الفروق بينها:

1 - الشبح Ghost: هو روح الشخص الميت (أو روح

السلف أو الأسلاف)، غالبا ما اعتبر أنه يسكن عالما غير مرئي (السفلي)، وأنه كثيرا ما يهرب منه ويعود إلى عالم الأحياء (العالم العلوي)، أو أنه روح ميت تتجلى وتُظهِر نفسها كي يراها الأحياء كصورة ظلّية غامضة غير واضحة المعالم؛ ومن ثم فإنها تكون صورة مرئية وسمعية... إلخ.

2 - الطيّف spectre: الأصل اللاتيني للكلمة وهو

Specere، أي «أن تنظر إلى»، ويعرف الطيّف هنا على أنه شيء يظهر، وله طابع غامض مخيف.

كذلك يمكن ترجمة كلمة Phantom على أنها طيّف، أو

شبح، أو وهم، أو سراب، أو خيال... إلخ وفق السياق. وهو مصطلح يشير إلى شيء ما أو شخص ما، يظهر للعين أو غيرها من الحواس، ولكن من دون قوام مادي، أي شخص ما أو شيء ما له اسمه، ويظهر قوة التأثير الخاصة به، لكن دون طبيعة مادية خاصة به⁽²⁾.

3 - العائد بعد غياب Revenant: هو شبح مرئي أو جثة

متحركة يعتقد أنها عادت من موتها أو خرجت من قبرها ...

كي تثير الرعب في نفوس الأحياء، وكلمة Revenant في الإنجليزية مشتقة من كلمة Revenans في اللاتينية التي تعني «العودة» (من الفعل Revinre) ويعتقد أن فكرة الخوف من ذلك الميت الحي، أو العائد بعد موته فكرة أكثر قدما في العقل الإنساني من ذلك الذي كتب عنها في الأدب القديم، ففي التراث الأكادي يرد التهديد التالي على لسان عشتار، إلهة الحب والحرب والجنس والخصوبة وعلى لسان أختها آرشيغال (إلهة الموت والعالم السفلي) مرتين:

«سأجعل الموتى ينهضون من موتهم وسيأكلون الأحياء
وسأجعل الموتى يفوقون الأحياء عددا»⁽³⁾

ترتبط فكرة العودة من الموت عامة، بفكرة البعث والخلود، لكن العودة هنا تتم خلال الحياة الدنيا وليس في عالم الآخرة. والاعتقاد في عودة الموتى إلى الحياة اعتقاد موجود وراء العديد من طقوس الاسترضاء للموتى والتضحية من أجل الحفاظ عليهم أو حفظهم والإبقاء عليهم في أماكنهم الأصلية. وفي كثير من حكايات عودة الموتى في القرون الوسطى في أوروبا، كانت تلك العودة تحدث من أجل الإيذاء والانتقام من عائلات هؤلاء الموتى أو جيرانهم أو كل من ألحقوا الضرر بهم أو قتلوهم، وتعد تلك التصورات الخاصة بالأشباح ومصاصي الدماء والزومبي (الأموات الأحياء) وغيرها - وكما تجسدت في الأدب - تنويعات على فكرة العودة بعد الموت، العودة بعد غياب هذه. ومن الممكن لنا أن نضع كذلك الأفكار الخاصة بالغرابية والطيفية وغيرها ضمن هذا الإطار القديم والذي يظهر ويعود في أثواب جديدة دائما.

وفي الحقيقة، هناك صعوبة شديدة في الفصل التام بين هذه المفاهيم السائدة في مجال الدراسات النقدية الآن، حيث كثيرا ما يستخدم الباحثون كلمتين مختلفتين للإشارة إلى شيء واحد، وبمعانٍ مختلفة أيضا، فقد استخدم باحثون أمثال غيربر كلمة «شبح» Ghost للإشارة إلى شبح والد هاملت الذي يظهر في مسرحية شكسبير الشهيرة، أما الفيلسوف دريدا فقد استخدم كلمة Spectre التي تعني «طيف» للإشارة إلى ذلك الشكل

الشبحي المتجسد ذاته، ولأنه كان معنيًا أكثر بالبعد الفلسفي والفكري لهذا الشبح أكثر من وجوده المادي أو المدرك حسيًا، كما فعل بعض النقاد؛ ومن ثم فإنه فضل استخدام كلمة «طيف» للإشارة إلى هذا التجلي والحضور الخاص لذلك الشبح.

وقد حدث الأمر نفسه أيضا، فيما يتعلق بكلمة Phantom في الإنجليزية، والتي تقابلها Phantome في الفرنسية، حيث يستخدمها بعض الباحثين بمعنى «الطيف»، ويستخدمونها كذلك للإشارة إلى الشيء ذي الطابع الغامض الذي لا يتجلى على نحو عياني أكثر تحديدا كما هي حال الشبح، في حين استخدمها البعض الآخر على أنها مترادف «الشبح»، ومن ذلك مثلا تلك الإشارة التي ترد كثيرا إلى تلك الشخصية الشبحية الإنسانية، الغامضة، «إيريك» التي تظهر وتختفي وتحدث الاضطراب في «أوبرا باريس» في رواية «شبح الأوبرا» الشهيرة للمؤلف الفرنسي غاستون ليرو، والتي أخرجت للسينما مرات عدة، كان آخرها للمخرج المعروف جويل شوماخر، وعن موسيقى أندرو ولبرت رايت.

على كل حال، يمكننا أن نقول هنا إنه من الأفضل لنا استخدام كلمة «شبح» للإشارة إلى ذلك المعنى المتعلق بالتجسد العياني وشبه المادي أو الجسمي وشبه الإنساني لتلك الكائنات الغامضة والمخيفة التي نسميها الأشباح، واستخدام كلمة «طيف» للإشارة إلى التجلي الخاص الذي يفتقر إلى القوام المحدد، وتكون له قوة التأثير الخاص على المكان والإنسان، كالطيف الخاص بالضوء، مثلا، وألوان الطيف، والحضور الطيفي للأشياء والأشخاص، وأيضا - وعلى نحو أكثر تحديدا - حضور أفكار الماضي وتصوراته ومعتقداته وأشكال سلوكه في الحاضر والمستقبل، على نحو طيفي، على نحو يشبه الزيارات المتكررة والانتياب والماودة، وهذا هو المعنى الذي يفضل دريدا وأتباعه من التفكيكيين استخدامه في هذا السياق، ونفضله معهم أيضا.

ونحن نعتقد أن هذا التمييز بين مفهومي «الشبح» و«الطيف» صالح أيضا للتمييز بين نسق قديم من التفكير ونسق جديد منه، وصالح للتمييز أيضا بين مفهومي الحادثة وما بعد الحادثة، فالحادثة تؤمن

بأهمية العقل والنظام والتحديد الأقرب إلى العلم والواقع؛ ومن ثم فهي الأقرب إلى النسق المغلق، إلى الأشياء المجسدة المتعلقة بالعلم الوضعي والإدراك البصري المحدد، في حين تؤمن ما بعد الحداثة باللاتحديد، وانعدام الثبات، والتغير الدائم، وجوهرية الخيال؛ ومن ثم فهي أقرب إلى النسق المنفتح، هكذا يكون الشبح محددًا أقرب إلى الشكل الإنساني، ويمكن تمييزه، كما تكون الأماكن التي يقيم فيها محددة (البيوت)، في حين أن الطيف لا شكل له، أقرب إلى عالم الأفكار، وموطنه العقل والأفكار، وهو الأقرب إلى الروح الهائمة بين الأزمنة والأمكنة أكثر من الشبح إلى حد كبير.

الأشباح في الأدب

يقوم الشبح الذي يهيم في المكان بوظيفة التذكير، بوجود أزمة في التمثيل، «تذكرني»، أي أن دوره هنا قريب من دور «الجليل»، ذلك الذي ينشأ عن انهيار التمثيلات لدى كانط. هكذا يظهر الشبح كي يذكرنا بوجود أزمة في التمثيل أو التصور للأشياء والأفكار؛ وذلك لأن أي نص أو أي عمل إبداعي ينبغي ألا يحاكي الواقع بطريقة حرفية، لكنه قد يكون لديه هدف خاص متعلق بإعادة بناء هذا الواقع أيضا بطريقة جديدة قد يصعب تمثيلها، وتمثيلها، في البداية خاصة عندما «يضطرب الزمن» ويصبح كل شيء «ليس كما ينبغي أن يكون» كما أشار هيغل.

هكذا يكون جانب كبير من قوة إحداث الاضطراب - المتمثلة في الأشباح - مستمدا من حقيقة أنها تنشط عند المستوى ما قبل الشعوري، الخاص بالنصوص، أي عند ذلك المستوى الموجود بين الوعي وعدم الوعي، الأنا والآخر... إلخ، تلك المنطقة البينية الخاصة، الموجودة، وبين الحضور والغياب، التجلي والخفاء، أو قد يمكن النظر إلى هذه الأشباح على أنها مهمة في ضوء المستوى الخاص بسيميوطيقا اللغة - كما لدى جوليا كريستيفا. وحيث اللغة تؤثر بقوة في الرؤية للواقع، وكذلك في البناء للثقافة، ومن ثم البناء للهوية، وفي الخطاب المميز للذات، إيجابياً كان

أو سلبياً، أدبياً كان أو سياسياً... إلخ. ولا تكون بنية اللغة في الغالب بنية عقلانية؛ وذلك لأنها - بدورها - كثيراً ما تسكنها قوى ما، تهدف إلى تدمير بنيتها، أو تقويضها، ويظهر الجسد الترقيعي للشبح - كنص - هذين الجانبين، جانب البناء وجانب الهدم المتمثلين في اللغة. حيث تحضر الروح الشبحية على نحو خاص في تلك المنطقة المتداخلة التي تقع ما بين الهدم والبناء أو تلك المساحة الثالثة The Third Space، كما يقول بعض النقاد، وحيث تتحرك أشباح كثيرة ما بين الواقع والنص وبالعكس. هكذا يعود مفهوم «روح النص» القديم، ولكن في شكل جديد، شكل يكون له فيه من خلاله، مادية قد تفوق ماديته السابقة.

لقد كان الموقع المفضل للأشباح، في الأدب التقليدي، هو المنازل، وقد نقل الإنتاج الأدبي المعاصر «المنزل المسكون بالأشباح» وحَوَّلَه إلى «بنية» عامة، بنية يمكن تطبيقها على أي سياقات اجتماعية أو تاريخية أو ثقافية أو أدبية، وهكذا أصبحت الأشباح - بالمعنى الحديث - لها المعنى التقليدي الخاص بالأشباح المخيفة المرتبطة بالماضي والموتى، وعالم الظلام والغياب، ولها أيضاً المعنى الحديث الخاص بكل ما يتعلق بالماضي والموتى - جسدياً فقط - من الأفكار أو المفكرين أو الأدباء أو الفترات التاريخية، لكنه ذلك الماضي الذي يظل أيضاً برغم غيابه، يعود ويسكن البيوت/ الأفكار/ الأنظمة الاجتماعية الجديدة؛ ومن ثم تظل هذه الأفكار الأشباح مخيفة، لأنه في ذلك الوقت الذي نطن فيه أنها نُسيت أو كُبتت، نجدها قد عادت وسكنت البيت، وأصبح وجودها، ربما مخيفاً وغريباً.

هكذا قد تكون البنية العامة الخاصة بالغربة، من حيث جمعها بين المألوف وغير المألوف، ومن حيث ارتباطها بالبيوت، ومن حيث عودتها المتكررة بعد الغياب، هي البنية العامة المميزة للأشباح أيضاً، تلك التي تجمع بين الغياب والحضور، الموت والحياة، كذلك من حيث سكنها المنازل، من حيث تكرار ظهورها، من حيث تهديدها الدائم للمألوف والأليف والمستقر، من حيث إمكان أن تصبح مألوفة مرة أخرى، على الرغم من غرابتها، غير المألوفة هذه.

هكذا يكون الشبح هنا - وفي ضوء الدراسات النقدية والثقافية الحديثة - ليس ببساطة شخصاً ميتاً أو مفقوداً يعود إلى الحياة؛ ولكنه صورة اجتماعية، رمز اجتماعي، علاقة، فكرة، يمكن - من خلال فحصها - أن نقودنا نحو ذلك الموقع المغمم بالدلالات، والذي يقوم فيه التاريخ والذات بصناعة الحياة الاجتماعية وصياغتها.

وغالباً ما تكون الأشباح في الأدب ذات أشكال مخيفة، غريباء ينبغي في النهاية طردهم، من أجل أن يحافظ المجتمع على نظامه ومجموعة قيمه، ويرجع جانب من الاضطراب الذي تقوم به هذه الأشباح إلى طبيعتها «البينية»، أو الحدية، أو المزدوجة، فهي أشبه بحالة وسطى ما بين الحياة والموت، وهي تسكن حيزاً مكانياً يقع بين مكانين (الداخل والخارج)، أو زمانين (الحاضر والماضي)، أو حالتين انفعاليتين، أو حالتين اجتماعيتين (الاستقرار والاضطراب)، أو عمليتين معرفيتين عامتين (الشك واليقين)، إنها انتقالية الطابع، «بينية» الحضور (الأمن والخوف). ومن خلال وضعها الخاص هذا، تستطيع الأشباح أن تطرح التساؤلات، أو تدفع الآخرين إلى طرحها. وفقاً لما قاله دريدا، فإن الطيف أو الشبح - بطبيعته - غالباً ما يتسم بأنه «يعاود الظهور دائماً بعد غياب»، وأنه من خلال عودته المتكررة هذه يؤسس نوعاً من الموازنة الافتراضية بين الماضي والحاضر، من خلالها تكون تلك العلاقة بينهما شبحية وخلافية، ويحدث هذا إلى ذلك الحد الذي تكون عنده حالات وتجليات متنوعة ومختلفة تنتمي إلى الماضي متعايشة معاً، داخل هذا الحاضر، كما قد يتم إسقاط تلك العلاقات الإشكالية بين الماضي والحاضر على المستقبل أيضاً⁽⁴⁾. هكذا يزور الشبح ذلك المكان الخاص الموجود بين أزمنة مختلفة: الماضي والحاضر، أو الحاضر والمستقبل، ويزور أيضاً الأماكن الخاصة بهذه الأزمنة أيضاً، وحيث لا انفصال بين الزمان والمكان في ضوء ما علمناه من باختين وقبله أينشتاين.

أماكن ترودها الأشباح

وليست الأماكن المعزولة والبيوت المهجورة والمقابر والأديار الصامتة هي فقط الأماكن المسكونة بالأشباح، حيث يمكن اعتبار المدن الحديثة أماكن مسكونة أيضاً، أماكن ترودها الأرواح والأشباح، أماكن يزورها

الأخر ويسكنها، أماكن ليست أليفة على الرغم من كل مظاهر الألفة الموجودة فيها، وعلى الرغم من كل تلك الطرق الممهدة المألوفة منها، لكنها التي تفاجئنا بحوادثها غير المألوفة، وكذلك كل تلك الإضاءة المألوفة فيها، لكنها التي تنقطع أحيانا وتختفي في بعض الأماكن أحيانا أخرى فتصبح غير مألوفة، حيث وجود رجال أمن ومسؤولين ينبغي أن يحققوا الأمن والأمان للسكان، فإذا بهم أحيانا يصبحون أحيانا فاسدين؛ ومن ثم يصبحون مسؤولين عن حدوث التهديد والاضطراب وغياب الأمن والأمان.

وتكون الهوية غير المستقرة أو المتزنة - خلال هذا النوع من الأدب - شديدة الصلة بفكرة المتاهة الخاصة بالمدينة وسكانها المحتشدين المزدحمين، هنا نجد حالات الأزواج والثنائية، وانقسام الشخصيات وتعددتها، هنا نجد التحولات الجسدية، وحالات اضطرابات الهوية، والأقربان، والأشباه، ونجد كذلك تجليات هذه الحالات في تلك الانقسامات والتصدعات والشقوق المعمارية والجغرافية والاجتماعية في المدن. هنا نجد انفعالات الخوف والقلق والشعور بالتهديد والرعب والغربة وروح الانحراف التي اهتم بها إدغار آلان بو على نحو خاص.

في قصة «ليجيا»، للكاتب إدغار آلان بو⁽⁵⁾، نجد أن الراوي بعد موت زوجته يشتري ديرا قديما في أحد الأماكن الغريبة النائية في إنجلترا، ويحسنه من الداخل، لكنه يتركه من الخارج على حاله، ويدمن الأفيون، ويتزوج مرة أخرى، ثم يتساءل: كيف سمح أهل تلك العروس الجديدة لها - نتيجة طمعهم في ماله - بأن تزف في مكان كهذا، في غرفة أعلى الدير، ليس بها أي نظام، تقع في برج الدير العالي المبني على طراز القلاع، الخمسة الزوايا، الفسيحة الأضلاع، «في الجهة الجنوبية هناك نافذة وحيدة، تتكون من لوح كبير من بلور فينسيا غير القابل للكسر، لونه رصاصي، عندما تنفذ منه أشعة الشمس أو القمر تلون الأشياء بلون شاحب أصفر. وفوق النافذة تمتد عريشة قديمة تتسلق جدران البرج الضخمة، وكان سقف الغرفة من السنديان القاتم اللون، مرتفعا جدا، وعلى هيئة قبة، منقوشا بأغرب أنواع النقوش التي تشبه النقوش القوطية

والغالبية، ومن قمة هذه القبة تتدلى سلسلة ذهبية تنتهي بمبخرة ذهبية ضخمة من الطراز الإسلامي، لها عدة ثقوب مرتبة بشكل يخيل للرائي أن نارا متعددة تندلع منها وهي تتلوى كالأفعى».

ثم يستغرق الراوي في وصف ما تحويه الغرفة من أرائك وشمعدانات ذهبية وسرير من الأبنوس الصلب يرتفع فوقه سرادق أشبه بأغطية الموتى. «وفي كل زاوية من الزوايا يجثم ناووس ضخم من الجرانيت الأسود، من قبور الضراعة في الأقصر، بأغطيتها الأثرية المألئى بالنقوش التذكارية». ثم يصف جدران الغرفة وستائر نافذتها، ويتوقف أمام الغرابية الخاصة بهذه الستائر، حيث كانت تلك الستائر «تبدو لمن يجتاز العتبة ذات مظهر قائم بشع، ليس إلا، لكن هذا المظهر يأخذ بالتلاشي تدريجياً بعد كل خطوة، وكيفما تحرك الناظر في أنحاء الغرفة تطل عليه بشكل جديد، حتى يجد نفسه محاطاً باتباع أشكال مرعبة مستوحاة من خرافات النورماندين، أو بصور الرهبان المحكومين بالنوم الأبدي. ويزيد هذه الأشكال رهبة، ويجعلها تتموج وتتغير بسرعة، مرور تيار هوائي خلف الستائر، مما يخلق جوّاً مرعباً مزعجاً في الغرفة كلها».

هكذا يصف بو تفاصيل الغرفة التي أمضى فيها الراوي الشهر الأول من زواجه، ونحن نلاحظ أن وصفه ينتقل تدريجياً من المكان الخارجي إلى المكان الداخلي، ثم في انتقاله إلى المكان الداخلي يصف بعض التفاصيل العادية فيه، والمألوفة، على نحو محايد، ثم ينتقل تدريجياً إلى تفاصيل الأثاث المرعبة، وهي تفاصيل مستمدة من عالم الموت والخوف، كما في إشارته إلى النواويس الفرعونية، وأيضا الستائر المتغيرة الألوان والأشكال المرعبة. ثم إن الراوي يصف أحيانا تلك الساعات السيئة المشؤومة التي قضاها مع زوجته الجديدة على الرغم من جمالها الخارجي الواضح، ثم يسرد كيف أصبح عدوانياً شرس المزاج إزاءها، حتى صارت تخشاه وتتجنبه، وكيف كرهها - كما قال - «كرها» يمت إلى الشياطين أكثر مما ينتمي إلى عواطف البشر، إنها الكراهية نفسها التي عبر عنها الراوي تجاه الحيوان الأليف في قصة «القط الأسود»، حيث لا يستطيع الراوي

في القصتين أن يألف من يألفه، ثم إنه يتذكر كثيرا زوجته القديمة - ليجيا - ويستغرق في تعاطي الأفيون، ويناديا خلال الليل، كأنما يريد إعادتها إلى الحياة.

ثم تمرض الزوجة الجديدة، وخلال لياليها القلقة نتيجة الحمى وارتفاع درجة حرارة جسدها، تتحدث - وهي بين اليقظة والنوم - عن أصوات وحركات في البرج، ويعزو الراوي ذلك إلى تشوش عقلها، وكذلك تأثير الغرفة وأشباهها المتغيرة في ستائرها، ثم تشفى هذه الزوجة، لكنها تصاب بالمرض من جديد، وفي هذه المرة يكون المرض شديدا وطويلا، كما أنها تتحدث أيضا عن أصوات سمعتها، وحركات رأتها، وخلال محاولة نفيه تلك الأمور يشعر بمرور شيء خفاق غير منظور بخفة وسرعة بجواره، ثم «وعلى السجادة الذهبية تحت ضوء المجرة الساطع رأيت ظلا، ظلا شفافا غير محدد، في هيئة ملائكية، وكأنه ظل لظل. لكنني كنت فريسة جرعة أفيون مضاعفة، فلم أمنع هذه الحوادث اهتماما كبيرا، ولم أحدث عنها». وتسقط قطرات حمراء كالياقوت أو الدم في كأس كانت الزوجة المريضة تشرب منها، ثم تتدهور صحتها سريعا بعد ذلك وتموت، وخلال الليلة السابقة على دفنها يستمع الراوي لصوت ضعيف يصدر عن السرير الأبنوسي، سرير الموت كما قال، ثم يرى حمرة خفيفة قد علت خدي زوجته الميتة، وتسري في عروق جفניה، ويتجمد الراوي من الرعب، ويعتقد أنهم أسرعوا في إعدادها للدفن، وأنها لاتزال حية، يتجمد في مكانه، لا يستطيع مغادرة الغرفة طلبا لمساعدة من الخدم؛ ومن ثم فإنه عزم على أن يحاول بنفسه «مساعدة الروح التي لاتزال تحوم»، لكن خلال لحظات «اختفى اللون من الخدين، وعاد وجهها أكثر شحوبا من الرخام، وعاد إليه جمود الجثث». ثم بعد ساعة، عادت الحياة إلى الجثة المسجاة، انفرجت شفتاها عن صف من الأسنان اللؤلئية، تورد خذاها وعنقها، وغمرت الحرارة جسدها، وبدأ القلب يخفق، وأراد أن يساعدها، لكن فجأة - مرة أخرى، وفيما يشبه إجبار التكرار - تغلب الموت على الحياة، سكن الجسد وهمد، ثم تكررت عودته إلى الحياة، ثم موته، وقد كانت «كل عودة سريعة إلى الحياة تتبدل بموت أكثر جمودا وبشاعة، وكان كل نزع جديد يشبه الصراع ضد خصم

لا مرئي، ويعقب كل صراع تغير في الشكل»، ثم تدب الحياة بقوة في الجثة الميتة فتتحرك، وتغادر سريرها، وتتقدم نحوه كشبح، قام الراوي بالتحديق فيه.. كانت قامة الشبح أطول من قامة زوجته الثانية. هنا يتقدم هو نحوها، ويزيح الكفن الذي يغطيها، وهنا ينهمر في فضاء الغرفة شلال غزير من الشعر الطويل المشوش. كان أكثر سوادا من أجنحة الليل حين ينبت ريش الغراب! حينئذ رأيت الوجه الذي كان قبالي يفتح عينيه شيئا فشيئا. هنا يرى العينين السوداوين الواسعتين، عيني ليحيا، زوجته الأولى، حبه الضائع القديم، وقد عاد مرة أخرى إلى الحياة، ولكن في هيئة شبح (6)، مثلما عادت شقيقة الراوي في قصة «سقوط بيت أشر» على هيئة شبح أيضا، وفي الحالتين كان وصف المكان دافعا ومحفزا لإثارة مشاعر الخوف في النفوس؛ ومن ثم تمهيدا لاستقبال تلك الأشباح الليلية المخيفة.

لقد تمتع إدغار آلان بو - كما قال بودلير - «بتلك العبقرية التي لا مثيل لها، وهذا المزاج الفريد الذي أتاح له أن يصور بطريقة فائقة، أسرة، مرعبة، كل ما هو غريب واستثنائي في نظام الحياة والفكر». وقال عنه أيضا: «وكثيرا ما تفاجئنا فلتات رائعة من الكلام والضوء واللون فيما يقدمه لنا، ونلمح بفتة مدنا شرقية وهندسات تظهر في أقاصي آفاقه، ضبابية على البعد، حيث الشمس تمطر الذهب، وحيث الغرابية جزء من الجميل لا يتجزأ» (7). وقد كانت لدى بو نزعة إحيائية واضحة تجعله يقيم علاقات دائمة بين عالمي الموت والحياة، فالمرأة في قصة «اللوحة البيضاء» أكثر حيوية وحياة من تلك المرأة خارجها والتي أصبحت جثة هامدة، و«ليحيا» تعود من الموت إلى الحياة، و«القط الأسود» يعود كذلك إلى الحياة بعد دفنه، وتعود أخت الراوي في «سقوط بيت أشر» في نهاية القصة إلى الحياة أيضا، ولكن في صورة شبح واهن مرعب.

الروح الهائمة الحديثة

بعد اللقاء الأول الذي حدث بين هاملت وشبح أبيه المقتول غدرا، قال هاملت إن الزمن الذي يعيش فيه «قد اضطرب»، وهذا الشبح وذلك التعبير مهمان جدًا في تفسير ما يريد النقاد قوله هنا حول تلك الطبيعة

الفكرية والأدبية للأشباح، وكذلك حول ما يتعلق بمفهوم الهوية، والأنا، والآخِر، والازدواجية، والمركز، والهامش، والوافد والغريب، وغيرها من المصطلحات والمفاهيم المستخدمة الآن في النظريات الثقافية المعاصرة. ووفقا لما قاله دريدا في «أطيف ماركس»، فإنه تتجلى لدى هاملت فعلا علامات «الوعي القلق» بأن الزمن مضطرب، أو أنه ليس كما ينبغي أن يكون، كما قال هيفل، «حيث الطيفي قد يحل بنفسه كحركة تاريخية خاصة به، بل إن مراودة الأشباح والأطيف أو حلولها قد تكون هي الميزة أكثر من غيرها لوجود أوروبا نفسه». إن مأساة الأمير الدنماركي، هاملت، قد تتعلق في جوهرها . بوجوده داخل ذلك الشعور باستحالة حل تلك الصراعات التي خلقها طيف والده في عقله، حيث لا يوجد حل في المسرحية، لا يوجد حل نهائي تم الوصول إليه، بل إنه ربما كان ما حدث هو أن أعيد تأسيس النظام أو ترسيخه من خلال ذلك الأثر التطهيري الخاص بمحاولة الهزيمة للشعر، ومن خلال عمليات المراودة والتردد والشبحية وتداخل الأزمنة والأمكنة والأفكار وغيرها التي تظهر في المسرحية.

في المشهد الخامس من مسرحية «هاملت» يخاطب الشبح هاملت قائلا:

«أنا روح أبيك، وقد حكم عليّ بأن

أطوف في الليل زمتنا وفي النهار،

بأن أتضور جوعا في اللهب

إلى أن يحترق ما اقترفته في حياتي الدنيا من آثام،

فأطهر منها

ولوم يخطر عليّ إفشاء أسرار سجنّي؛

سردت على مسامعك قصة،

أخف لفظة فيها تعذب نفسك وتجمد دمك الفتّي»

ثم يطالب شبح الأب ابنه هاملت بالانتقام قائلا

«وداعا، وداعا، يا هاملت، لا تتسني»⁽⁸⁾

وفي ترجمة أخرى يقول الشبح لهاملت: «هاملت، تذكرني، لا تتسني».

هكذا يقول الشبح لهاملت. ولماذا يركز الشبح على التذكر، وعلى

الذاكرة؟ يتساءل دريدا، ويجب بأنه من دون التذكر والذاكرة لن تكون

هناك أشباح؛ لأنه من خلال التذكر والذاكرة تحضر الأشباح، لأنه من خلال التذكر، للأب، للآخر، للغائب، أيًا ما كان، أو الحاجة لتذكره، التصور لتذكره، أو تذكره في ضوء آليات الذاكرة التي تحدثنا عنها، تحضر الأشباح، تحضر في ضوء ما نريده منها أن تحضره إلينا معها في ضوء ما غاب، كذلك ما نحاوله من خلالها، ما نسعى إليه كي تعيد التوازن والالتزان لذلك الزمن الذي اضطرب، ولذلك الواقع أصبح «ليس كما ينبغي أن يكون»، ما يغيب عنا ونتمناه. وهكذا فإن استحضار الأشباح والأطياف من خلال الذاكرة يتضمن أيضا نوعا من إعادة التعريف للمعرفة والثقافة، وبأشكال خاصة جديدة.

عندما تأمل دريدا فكرة الطيف، وجد أنه لا يمكن التفكير في أي نسق أخلاقي أو فكري أو سياسي... إلخ، سواء أكان ثوريا، أم لم يكن، من دون أن نرى داخله، في جوهره، تلك التأثيرات الخاصة بالآخرين، هؤلاء الذين، ربما، لم يعودوا موجودين الآن، هنا أو هناك، حيث إن تأثيراتهم قد تحدث الآن، في الأحياء، وربما في الذين لم يولدوا بعد أيضا. وهكذا ووفقا لما قاله دريدا فإن بعض أفكار ماركس، التي اعتقد البعض أنها قد مارسست تأثيرها ثم فشلت، أفكار قد تعود في المستقبل، وبأشكال جديدة أكثر ديمقراطية، ربما لم يفكر فيها ماركس نفسه، هنا لا تصبح الغرابية أداة للرعب والقلق؛ بل أداة للتفكير - كما قال مارتن جي - وذلك من خلال الابتعاد عن تلك الرؤى الطيفية الغامضة المتعددة. وهنا تصبح الغرابية ليست مجرد تخييلات نرجسية، بل تغدو نوعا من الاستعادة للبيت والإنقاذ له (9).

وهكذا لم تعد الغرابية في النقد الحداثي وما بعد الحداثي، كما قالوا توا، معنية أكثر بفكرة الشبح أو الروح الهائمة بالمعنى القديم، الذي يتعلق بأشباح الموتى الفعلين وأرواحهم التي تغادر قبورها وأماكن رقادها وتعود لتهوّم وتطوف وتحوّم وتسكن البيوت والأديار والقصور والحقول وغيرها، كما أنها لم تعد معنية كثيرا بفكرة المتسكع؛ كما اهتم بها بودليير وفالتر بنيامين. لا، ليست هذه الأشباح الغامضة هي جوهر الاهتمام النقدي الآن؛ بل الأشباح والأطياف والأرواح بالمعنى الثقافي والفكري والسيكولوجي،

وخاصة كما تجلى هذا المعنى لدى إبراهيم وتوروك في دراستهما عن حكاية «الرجل الذئب» التي وردت لدى فرويد، ثم كما تجلى لدى دريدا والمدرسة التفكيكية بعد ذلك، وكما أوضحناه في هذا الفصل على نحو خاص.

وليس المهم في الأشباح، هنا - كما تقول أفيري غوردون - الجانب المرئي منها؛ بل الأثر الذي تتركه، ليس المهم شكلها المادي؛ بل الجوهر الخاص بها والدلالة، قدرة الشبح - أو الفكرة - على أن يكون له حضور واقعي في الحياة، أن يلفت الانتباه إليه. ما هو مهم هنا هو أن عملية المراودة أو الانتياب أو حلول الأشباح في محل ما، مكان ما، عملية تدل على أن ما تم كبته أو إخفاؤه، أو جعله سرياً أو بعيداً عن الرؤية والإدراك، قد أصبح الآن مفعماً بالحياة وحاضراً، ومتداخلاً، وربما مشتبكاً مع كل تلك الأشكال غير الكاملة للاحتواء والكبت والقمع الموجهة - على نحو مستمر - نحو الإنسان⁽¹⁰⁾. هنا يكون الانتياب ميداناً للاضطراب وتأجج المشاعر، خاصة عندما يشعر الفرد / الأفراد بأن كل شيء ليس في مكانه الصحيح، عندما تظهر الجروح والقروح والشقوق والفراغات والفجوات في الواقع الاجتماعي، وتتجلى مرئية، هنا وهناك، عندما يظهر الأفراد / الجماعات الذين قصد في الماضي أن يصبحوا غير مرئيين، عندما يظهرون ويتجلون من دون أي علامة على أنهم ينوون المغادرة، عندما يصبح من الصعب أو المستحيل إبعاد المشاعر المضطربة، عندما يظهر شيء آخر ما، شيء مختلف عما كان موجوداً من قبل، ويرغب في أن يحل محله. هكذا قد يشير الانتياب إلى حالة اجتماعية ونفسية⁽¹¹⁾، مفيدة في تفسير كثير من الظواهر الاجتماعية والسياسية والأدبية والفنية على حد سواء.

الأصول الفلسفية لفكرة المراودة

لا بد لنا أن نعود هنا إلى بعض الأفكار المهمة المتعلقة بفكرة الروح الهائمة، وروح العالم، وروح المكان، التي تعود دائماً وتهوم وتحوم في مكانها، كما وردت هذه الأفكار، على نحو خاص، لدى المفكر الألماني ماكس شتيرنر (1806 - 1856).

إن المعنى الأصلي للانتياب، الزيارة، المراودة هو أن يحصل المرء، أو الشبح، على بيت، أن يدخل بيتا، بيتا يخصه، أو بيتا يحضر فيه كضيف أو زائر، أو بيتا يفتحه كدخيل أو لص أو غاصز... إلخ. ومثلما نقول كذلك «روح العصر»، ونعني بها الطابع الفكري والفلسفي والفني والثقافي عامة السائد في عصر ما، فكذلك هنا «الروح» أشبه بشبح مهيمن على العصر، بحيث إنك قد تجد تجليات لهذه الروح في الفن والفلسفة والأدب مثلا، لكنك لن ترى هذه الروح نفسها؛ لأنها بطبيعتها شبحية الطابع، تذهب وتجيء، تسكن وتغادر، تحضر وتختفي. كان ماكس شتيرنر أكثر المفكرين الهيفليين الشباب راديكالية، وقد كان يشعر بالاضطراب على نحو كبير من الأشباح، حيث نظر شتيرنر إلى الوعي المعاصر على أنه وعي تزوره الأشباح والأرواح، وتسكنه، وتقوم بتفريجه أيضا. وقد كانت هذه الأشباح - في رأيه - هي الأفكار الثابتة الجامدة، التجريدات الميتافيزيقية، مثل: «الجوهر الإنساني»، و«العقلانية»، و«الأخلاقية»، والتي تم رفعها. كأفكار. إلى المستوى المطلق الخاص «بالمقدس»، فالأفكار الثابتة الجامدة هي تكوينات فرضية، مفاهيم، تصورات، تتحكم في التفكير، وهي أنماط من الخطاب المغلق والنماذج المطلقة التي تنكر الاختلاف والتعدد، إنها تعميمات تصويرية تحاول أن «تمثل» الفرد أو تتحدث بالنسبة إليه أو بالإجابة عنه، ومن ثم فإنها تقوم بتفريجه، بإبعاده، تصغير شأنه وإنكار فرديته وتفرده في مقابل الدور الأكبر المنسوب إلى تلك الأفكار المطلقة. هكذا أحبط الإنسان المعاصر - كما يقول شتيرنر - وتم تفريجه، تم جعله مفتربا، بوساطة ذلك العالم الشبحي الخاص بالأفكار الجامدة الثابتة، الذي قام الإنسان نفسه بابتكاره، وخلقته حتى يتكيف من خلاله، ويسيطر بوساطته على حياته، فإذا به يجد أن تلك المفاهيم قد أصبحت تسيطر عليه وتبعده، وتفتي تفرده. وهكذا - كما قال شتيرنر - فإن كل شيء يبدو في شكل صورة متوهمة خاصة بروح تسكنه، هو «طيف» شبحي، هكذا يكون العالم بالنسبة إليك هو «عالم من المظاهر، التي تتجول الأشباح خلفها»⁽¹²⁾.

وما الروح التي تسكن وتتجول خلف العالم المادي، وتحول كل شيء إلى مظاهر، أو تمثيلات لشيء ما أكثر جوهرية؟ يقول شتيرنر في أن هذه الروح هي «الجوهر»، أي ذلك التعارف أو الاتفاق على أن الإنسانية ينبغي أن يكون

لها «جوهر واحد»، مركز واحد، مبادئ أخلاقية أساسية، وعقلانية أساسية. انعكس، ذلك، الوجود العام للإنسان. إن هذا هو ذاته ما يجعل الإنسان غريباً ومفترباً في رأي شتيرنر، لماذا؟ لأن الجوهر الأخلاقي وكذلك العقلاني، إنما، يطرح هنا كأنه مثال مقدس، شيء ينبغي أن يسعى الإنسان دائماً إلى الوصول إليه، لكن ذلك الإنسان لا يستطيع غالباً أن يصل إلى هذا المثال؛ ومن ثم فإنه يتفكك وينقسم إلى: ذات واقعية تسعى، وذات مثالية يسعى إليها، ذات عيانية محبطة ومزدوجة في الواقع، وذات أخرى أشبه بالمستحيالات. وهكذا تتحول المثل الأخلاقية والعقلية إلى أشباح أيديولوجية يخضع لها الفرد، وإليها يسعى، لكنه لا يستطيع أبداً، أن يصل إليها، ومن ثم فإنه يشعر دائماً بأنه مقموع، منقسم مزدوج، وأنه قد اغترب عن ذاته.

هكذا يكون لهذا العالم الذي نعيش فيه طابع الغرابة، إنه عالم مسكون بالأشباح التي تسكنه وتتحول فيه، وتتجول على نحو أعمق فأعمق، عالم زاخر بالأشباح التي تحركه وعلى نحو يشبه عالم فرويد الغريب، وأشبه كذلك بتلك الصورة التي قدمها عن أعضاء الجسم وأوصاله المتقطعة، والتي تظل أيضاً - على الرغم من ذلك - تتحرك وترقص (من الألم)، كأنما تحركها قوة داخلية غير مرئية. هكذا، «فإن القداسة أيا ما كانت تكون غريبة، ففي أي شيء مقدس هناك جانب من الغرابة التي لا نشعر معها بالألفة التامة أو بأننا في «بيتنا»، كما أشار إلى ذلك شتيرنر، وبعده هيدغر أيضاً، ومن ثم يكون الإحساس الغالب علينا هو القلق».

وما ذلك الإحساس الخاص بالقلق الذي شعر به شتيرنر؟ وما تلك الحالة من انعدام الألفة التي تكمن في المؤلف؟ إنها شيء خاص بتلك الغرابة الملازمة للعالم، بأنه يشبه شيئاً آخر، شيئاً اعتقدنا أنه قد اختفى، مات، أو نُسي، إنه شيء يتعلق بالشعور بأنه «كأن» هذا العالم قد أصبح مسكوناً بقرين غريب له، شيء يعود من الماضي ويسكنه، شيء غير مألوف ولا مبالٍ، لكنه، مع ذلك كله، شيء مألوف أيضاً، شيء يتكرر، شيء يكرر ذاته على نحو غريب. وهكذا ربط شتيرنر - على نحو محدد - بين الأشباح التي تسكن العالم، أطيافه، التي تعود دائماً إليه وتسكنه، والآثار المتبقية من المسيحية، والتي تعود في أشكال أو أقنعة جديدة، حيث وجد داخل ما سمي بالفكر

الرومانتيكي أشباح الأفكار الدينية الخاصة بغموض الكون وخفائه، وجدها تعود في شكل خاص بعقلانية عصر التنوير والنزعات الإنسانية، أي من خلال أشكال الخطاب نفسها التي كان يُفترض منها أن تستبعد تلك الأفكار القديمة. بمعنى آخر، إن أشباح النزعة الإنسانية أشباح غريبة، وذلك لأنها مثَلَّت عودة إلى المثالية المسيحية، تلك التي كُبِتَتْ أو أُبْعِدَتْ أو حتى نُسِيت في أوروبا كما قال. وهكذا فإن شبح «الجوهر الإنساني» غريب جدا بالنسبة إلى شتيرنر، لأنه غير مألوف، ولكنه مع ذلك، مألوف أيضا، إنها الأفكار الدينية ذاتها، ولكن في شكل إنساني متجدد، وتكون آلية إحلال القديم محل الجديد، واستبداله به، الإحلال والاستبدال هنا، هي الآلية التي تحدث من خلالها الغرابية.

لقد دخلت الأفكار القديمة - هكذا - داخل الإنسان، لم تعد موجودة، خارجة، في عالم ما وراء الطبيعة، لقد أصبحت موجودة داخله، وهكذا أصبح هذا الإنسان نفسه شبحا، أو على الأقل مكانا تسكنه الأشباح، لم تعد الأشباح الخارجية هي التي تخيفه فقط، بل أصبحت تصيبه الرعدة من أفكاره هو، من أشباحه هو، لقد أصبح هو نفسه يخيف نفسه. هكذا أصبح الإنسان قرينا غريبا لذاته، ففيه يتجسد المطلق والمحدود، الكلي والفردى، هكذا أصبح الإنسان يتصرف كأنه المتحكم في كل شيء، القادر على كل شيء، لقد اجتاز الحدود واغترب، وفقد ذاته الأولى الأصلية، أصبح غريبا حتى عن نفسه، وأصبح روحا تهوّم داخل ذاته، مثلما تهوّم داخل هذا العالم، ويهوّم بداخلها أيضا.

وكان لأفكار شتيرنر هذه تأثيرها الواضح في تفكير ماركس، فجعلته يعيد النظر في تلك الافتراضات المسبقة المثالية في كتاباته المبكرة حول الجوهر والجنس البشري والتي كان قد استمدّها من فويرباخ. ومثلما انتقد شتيرنر أفكار ماركس، فقد انتقده ماركس بشدة أيضا، حيث أشار - ومعه إنغلز - في «المثالية الألمانية» إلى أن النقد الفلسفي الألماني منذ شتراوس حتى شتيرنر قد شغل نفسه كثيرا بنقد المفاهيم الدينية، وأهمّل الاهتمام بالمادية الملموسة المحسوسة الخاصة بالعالم؛ وأنهم بشغل أنفسهم بنقد الأفكار فقط، يصبحون هم أنفسهم من أصحاب الأفكار فقط، يصبحون

مثاليين جديرين بالنقد أيضا . هكذا صنع شتيرنر نفسه . كما قال ماركس . عالما من الأشباح خاصا به، ونظر إلى العالم على أنه أشبه فقط بصراع يدور بين الأشباح.

وفي كتابه عن «الأنا وكينونتها The Ego and its Own» يقول شتيرنر: انظر هنا وهناك، في ذلك العالم، وتساءل: ألا توجد روح في كل شيء حولك تحديق فيك! ففي كل زهرة صغيرة تتحدث إليك، هناك روح الخالق الذي شكلها على نحو جميل، كذلك تومئ النجوم وتشئ بالروح التي توجد وراء ذلك النظام كله، ومن قمم الجبال تهبط روح الجلال إلى الأرض، ومن المياه تصعد روح تواق إلى الخريف، ومن أعماق البشر تتحدث ملايين الأرواح، قد تفرق الجبال، وتشحب الزهور، وتسقط نجوم العالم وتتحطم، ويموت الإنسان. فماذا يبقى خلف حطام كل هذه الأجسام المريئة؟ إنها الروح، تلك الروح غير المريئة، التي تسكن الخلود! نعم، العالم كله مسكون بالأرواح! مسكون فقط؟! مسكون فقط بالأرواح؟! إنه نفسه عالم يمشي ويتجول كالأرواح، إنه عالم غريب، وطبقة وراء طبقة، يزداد غرابة، وما الجسد الخاص بتلك الروح الذي يبدو شبه متجول ومتحرك؟ إنه شبح، وما الذي يمكن أن يكون عليه شبح ما . إذن . غير ذلك الجسد الظاهر لنا؟ وهل هو روح حقيقة؟ إن العالم خاو، خالٍ، إنه عدم، إنه مجرد مظهر خارجي مشابه مثير للحيرة، وحقيقته الوحيدة هي الروح فقط، هكذا فإن العالم هو ذلك البدن الظاهر للروح. «انظر حولك، هنا وهناك، ستجد عالما شبحيا يحيط بك في كل مكان، وستكون لديك دائما أطيايف ورؤى، فكل شيء يظهر لك هو مجرد أطيايف لروح تسكن العالم، إنه التجلي الشبحي للروح فقط الذي يظهر لك، والعالم بالنسبة إليك هو مجرد مظاهر، تتجول الروح خلفها، وما تراه هو الأرواح فقط» (13).

ومتحدثا عن الغرابة والقداسة يقول شتيرنر: إنه في كل شيء مقدس يكمن شيء غريب محير، شيء غريب، شيء لا نكون على ألفة تامة به، لا نكون مطمئنين تماما. وقد كان التوق الغلاب من أجل الفهم للأشباح، أو لإدراك غير المدرك في الحياة، هو ما جعل الناس يتصورون وجود شبح ذي جسد، شبح له جسد حقيقي، شبح متجسد يكمن دائما خلف تلك الشائبة الخاصة بالطبيعتين اللتين يفكر من خلالهما معظم البشر،

حيث هناك ازدواجية أو ثنائية: الإلهي والإنساني، الشبحي والحسي، وهناك دائما أيضا، ذلك الشبح المتجول، الشيء الذي لا يشبه الأشياء التي نعرفها، لكنه القادر أيضا على القيام بأشياء وأفعال لا نعرفها، ولا نتوقعها. ويضيف شتيرنر: «إن كل شيء تشعر نحوه بالاحترام أو الخوف يستحق اسم المقدس. وسوف تقول لنفسك إنك ستشعر بخوف مقدس عندما تقترب منه. حتى لو كان مقترنا بالجرائم والمذابح، إنك قد تشعر بالرعب منه؛ لأن في داخله شيئا غريبا، شيئا غير مألوف بالنسبة إليك». كذلك وردت الإشارة إلى البيت المألوف والعالم الغريب لدى شتيرنر أيضا في حديثه عن علاقة الإنسان بالمقدس، وخاصة عندما يتوهم الإنسان أنه قادر على كل شيء، وأنه قد أصبح في بيته وليس غريبا في العالم⁽¹⁴⁾.

لماذا اهتمنا بوضع هذه النصوص المطولة هنا من شتيرنر؟ لأنه فيما يبدو لنا، كان من أوائل الفلاسفة الذين اهتموا بفكرة الغربة وربطها بالأشباح والخوف. ومثلما تجاهل فرويد ما قدمه ينتش من أفكار مهمة حول الغربة، فتعامل معها باستهانة، فإنه لم يكلف نفسه أيضا حتى مشقة الإشارة العابرة إلى ما قدمه شتيرنر من أفكار مهمة، على الرغم من أنه ينتمي إلى الثقافة الألمانية نفسها التي ينتمي إليها فرويد، النمساوي، ويكتب باللغة نفسها كذلك. كما يمكننا أن نلاحظ أيضا أن كثيرا من الأفكار التي طرحها دريدا بعد ذلك عن نقد فكرة المركزية الخاصة بالمركز الواحد أو اللوغوس الذي يدور حوله العالم، هي أمر قريب إلى حد بعيد من نقد شتيرنر لفكرة «الجوهر». هكذا انتحل دريدا فكرة نقد المركزية اللوغوس أو المركز الواحد شتيرنر مثلما انتحل فكرة المراودة والطيافية من فكرة الغربة عند فرويد الذي انتحلها بدوره من شيلنغ وشتيرنر وينتش، وكى ندرك هذا التطور الحديث وما بعد الحديث، الذي طرأ على تلك الأفكار الخاصة بالأشباح، والأطياف، والطيافية، وروح العالم.

الطيافية والغربة

يدين مفهوم المراودة أو نظرية عودة الأطياف Hauntology لدى دريدا كما قلنا، بالكثير لفرويد وما كتبه عن الغربة (1919)، وكذلك لفكرته عن «الغريب عن البيت»، حيث إن إحدى الخصائص المميزة للشبح هي قدرته

على العودة بعد ذهاب، فكذلك يقوم مفهوم الغرابة لدى فرويد على فكرة «عودة المكبوت»، عودة الخوف والمخيف الذي كُبت، كما أن تعليقات فرويد عن «عودة الموتى» تشكل نقطة البداية التي يمكن من خلالها تحليل إسهام دريدا الجوهري في النظريات المتعلقة بالمرادة والشبحية.

كذلك يشترك فرويد ودريدا - معا - في انشغالهما واهتمامهما بالأشباح والأشباح (الأقران)، والعائدين بعد غياب أو موت، وأيضا الأطياف، وقد أكد ذلك نيكولاس رويل أيضا حين قال بوجود تشابهات عدة بين فكرة التفكيكية Deconstructionism التي يقوم على أساسها تفكير دريدا كله، وفكرة الغرابة لدى فرويد. وقال رويل أيضا إن التفكيكية تجعل النصوص المألوفة والأكثر وضوحا، نصوصا غريبة، وذلك من خلال استمرارية أو اتساق معين في التحليل للنصوص، من الممكن أن يكون هو نفسه غريبا. لكن دريدا أيضا، وبدلا من أن يظهر اهتماما بالوجود الفعلي الخاص المحدد للأشباح. كما فعل فرويد. فإنه اهتم بمنزلتها أو مكانتها البينية، من حيث إنها تهوّم وتحلق بين عالم الأحياء وعالم الأموات، من حيث تجسيدها لفكرة الطيفية ذاتها، ولقدرتها على المرواغة أيضا، وذلك من أجل وصف قدرة تلك الأشباح، أي الأفكار التي تنتمي إلى الموتى والماضي، على تفكيك أو تذويب الحدود والحوافز الخاصة بالزمن المتتابع خطيا أو تقليديا. وكما ذكر كولن ديفيز فإن فرويد قد اعترف بفكرة الأشباح من أجل أن ينزع الغموض عنها فيما يتعلق بمعتقداتنا حولها، أما دريدا، فأراد أن يضع موضع المسألة، ذلك التراث الفكري كله، الذي ينتمي إليه فرويد، وكذلك ماركس وغيرهما؛ ومن ثم يتيح الفرصة التي يمكن أن يتحدث، من خلالها، ذلك الآخر الشبحي إلينا⁽¹⁵⁾.

في كتابه «أطياف ماركس» (1993) عاد «غريب» فرويد بوصفه القرن لتلك الحالة المؤقتة أو الزمنية التي أطلق عليها دريدا اسم الطيفية Spectrality، التي هي وثيقة الصلة بالغرابة، فهي مثلها تنتمي إلى الماضي، وتعود أيضا وتظهر فجأة أو خفية، وتزور الماضي، وربما المستقبل. مثلها مثل تلك الأرواح الهائمة في المكان. هكذا يمكن فهم الغرابة:

1 - من الناحية البصرية: تظهر الغرابة بوصفها إشكالية

خاصة بالمعرفة الطيفية، أي المعرفة التي تظهر - مثل والد

هاملت - على هيئة شبح.

2 - وزمانيا: تظهر الغربة أو تتبثق في تلك اللحظة التي يتصل فيها الماضي بالحاضر، إنها لحظة غير محددة زمنيا، غير مؤقتة زمانيا، لكنها شكل يستمر على نحو ما.

3 - وأخيرا، ومكانيا: فإنه يترتب على الغربة، أن تحدث أو تؤسس نسخة أو صورة من ذلك الاندماج الذاتي المحصن أو المنيع ووفقا لمصطلحات دريدا، حيث يتسلل من خلالها «خارج معين» إلى «داخل معين». وتشير هذه المناعة الذاتية إلى تلك العملية التي يحدث من خلالها أن تقوم مفاهيم مثل العدالة والتسامح أو الديمقراطية، أو تتخطى القواعد القانونية والسياسية، ولكنها - مع ذلك - من الداخل والخارج، تظل متصلة بهذه القواعد على نحو متماسك أيضا» (16).

وهكذا، فإنه بينما قال دريدا في «أطيف ماركس» عن فرويد إنه كان «يصطاد الأشباح» ويدخلها مملكته التفسيرية الخاصة بالتكوين النفسي ما قبل التاريخي، وبينما نُظر إلى ماركس أيضا على أنه كان «يصطاد الأشباح» الخاصة بالأشكال الحية الخاصة «بالرأسمالية»، فإنه - أي دريدا نفسه - قد أوحى بفكرة «الطيف» ذاته، واقترحه بوصفه المحرك الخاص بالمعرفة والبحث، وكذلك الدافع للتاريخ والفكر، وهي فكرة ترددت، على نحو ما، لدى ماكس شتيرنر قبله، كما أشرنا منذ قليل.

هكذا تخيل دريدا أفكار ماركس وهي تأتي (من الماضي) إلى المستقبل في شكل تلك الديمقراطية القادمة التي لم يتعرفها ماركس قط، لكنها المتضمنة داخل المنطق النصي الطيفي الموجود في كتابه «رأس المال». وكما اعترف دريدا في خلاصة كتابه، فإنه كان يريد تسميته: «ماركس - الغريب» Marx- das unheimliche، في اعتراف منه بفضل فرويد ودراسته عن الغربة عليه، وفي إشارة منه أيضا إلى تلك العلاقة التي تربط التفكيكية - منهجه في التفكير والتحليل - بالتحليل النفسي أو السياسة واللاشعور. وكما قال أيضا، فإنه من «أجل أداء هذه المهمة فإن المنطق الطيفي هو أمر لا يمكن الاستغناء عنه أبدا» (17).

في كتابه «أطيايف ماركس» عرف دريدا «الطيف» بأنه ذلك «الكائن الذي بلا جسد»، الذي لا يمكن الهروب منه، والذي يرود الشيء أو المكان من داخله ومن خارجه⁽¹⁸⁾، وربما قد يكون هذا الشيء الميت . الحي شبيها ببعض المخلوقات الأدبية القوطية، مثل فرنكتشتين مثلا، وكذلك كثير من الأطيايف التي خلقها الخيال، والتي ترود الحاضر بحثا عن حضور خاص لها، كي تكون لها قيمة رمزية جديدة أيضا .

تتحدث نظرية «المراودة» لدى دريدا عن بعض أطيايف الماركسية التي ترود أوروبا، أو تزورها، وكذلك عن الطبيعة المراودة المتعلقة بالأدب نفسه، كما تجلت من خلال شبح هاملت لدى شكسبير على نحو خاص. كما لاحظ دريدا في بداية كتابه «أطيايف ماركس» فإن بيان الحزب الشيوعي (1848) يبدأ بإشارة إلى مفهوم الطيفية، حيث جاء فيه: «هناك شبح ما يهوم في أوروبا، هو شبح الشيوعية»، وهذا الشبح هو . في الحقيقة، كما قال . غائب يعود، طيف يرجع ويتجلى ويُحدث اضطرابا في التسلسل الزمني المتتابع. وبهذا المعنى فإن مراودة الأشباح، أي ذهابها وحضورها، هي العلامة المميزة للوجود في أوروبا، وإن الهيمنة الرأسمالية، أيا ما كانت، على الرغم من تأثيراتها، لا يمكنها أن تطرد كل أشباح الماركسية، لا يمكنها الاستبعاد تماما لأفكارها التي تعود، أي لذلك الوجود الشبحي لها في العالم الغربي، وهذه فكرة طورها دريدا لاحقا على أنحاء مختلفة تضمنت في جوهرها، نوعا من الاعتراف بقوة الأدب، وبطبيعته الطيفية الخاصة التي مثلها على نحو بارز طيف والد هاملت في مسرحية شكسبير المعروفة⁽¹⁹⁾.

في نقده لكتاب دريدا «أطيايف ماركس»، قال جون فليتشر J.Fletcher إن دريدا قد أساء تفسير مصطلح «الغربة»، فبالرغم من أن دريدا قد زعم أن العنوان البديل لكتابه كان سيكون هو «ماركس . الغريب» - Marx Das unheimliche فإنه لم يتعامل مع مصطلح «الغربة» كما هو مستمد من فرويد، بعمق كبير، ومن ثم فإنه قد سلبه أو نزعه عنه قوته النظرية. لقد اكتشف دريدا بعدا طيفيا في تفكير ماركس، أو نظرية شبحية مضادة للوجود حاول أن يتحاشاها، لكنها ظلت تؤكد نفسها عند كل محاولة منه لطردها⁽²⁰⁾، فلم يستطع ماركس أن يدحض فكر شتيرنر الذي اتهمه في

كتابه - كتاب ماركس - «الأيديولوجيا الألمانية» بالمثالية، لم يستطع أن يدحض ذلك الفكر من دون أن يشير إلى تلك الأرواح والأطياف - المثالية - التي حاول هو نفسه أن يطردها من فكره الخاص؛ لم يستطع ماركس أن يطردها إلا من خلال استحضاره لها في كل خطوة. وقد استخدم دريدا المثال الخاص بشبح والد هاملت - الذي يعود إلى التجوال أو يسكن عقل ذلك الأمير الشاب المضطرب - من أجل أن يحدد البعد الشبحي في عالم ماركس. وحيث إن «الزمن» كان «قد اضطرب»، والعالم تعمه الفوضى وكل شيء فيه؛ فإن النقص في البنيات المعرفية الممثلة للعالم، النقص في فهم العالم، وفي إدراكه، كان الهم الرئيسي لدى ماركس (21).

لقد انتحل دريدا فكرة الغربة من فرويد، وفسرها في ضوء البنية العامة لفكرة حلول الأشباح، وساوى بين الغربة لدى فرويد، وفكرة الأشباح والأطياف، وحلولها، محلا ما، وسكنها فيه لديه.

عودة الموتى

ترتبط فكرة الأشباح والأطياف العائدة بأفكار المراودة والعودة من الموت والغربة وغيرها، وبالنسبة إلى دريدا، تقوم نظرية المراودة Hauntology على أساس منطلق حركة الحضور الطيفي لـ «طيف» الماركسية في أوروبا، وكذلك تلك الطبيعة الطيفية للأدب التي يجسدها طيف والد هاملت في مسرحية شكسبير الشهيرة. هذا الطيف، هو، في الحقيقة «عائد بعد غياب» Revenant شبح يعود من الماضي كي يحدث الاضطراب في تلك الاستمرارية الخطية النمطية المتواصلة في الزمن، ومثلما أشار بيتر بوس Peter Buse وأندرو ستوت Andrew Statt، فإن حالة العودة بعد غياب هذه حالة تلخص على نحو موجز بعض الاهتمامات التفكيكية المتعلقة باستحالة تجميد الماضي أو الزمن تصوريا أو معرفيا. لقد حبذ دريدا الفكرة الخاصة بالطيف بوصفه عائدا بعد غياب، يعود كي يفك كل تلك الأشكال التاريخية التي تقوم على أساس إحساس، ومثلما يعود الطيف بعد غياب، تعود بعض أفكار الماضي إلى الحاضر، وتعود بعض الأفكار والانفعالات والصور والرؤى التي كُتبت في الماضي، وتكون عودتها هذه

غريبة، فهكذا تكون ثمة قرابة معرفية بين مفاهيم «الطيف» و«العائد بعد غياب» والغرابة والقرين، وقد أُلح دريدا نفسه إلى ذلك - كما ذكرنا سابقاً - عندما قال إنه كان يود أن يغير عنوان كتابه من «أطياف ماركس» إلى «ماركس ذلك الغريب» Marx - Das - unheimliche دريدا (1994)، ومن ثم يربط بين مفهوم فرويد عن «الغرابة» ومفهومه هو الخاص عن «الطيف»، ذلك المفهوم البيئي، الموجود على العتبة، عتبة الوعي، عتبة الزمن، عتبة التاريخ، خارج الزمن، مُزَّاح، مضطرب مفكك. وهكذا فإن «طيف» دريدا هذا، ليس حاضرا، ولا غائبا، الحياة والموت، الحضور والغياب، ويقوم بجعل الروائع اليقينية تتأرجح وتهتز، وربما تسقط أيضا. هكذا يسمح لنا مفهوم الطيف لدى دريدا بأن نتحدث مع الموتى، وتسمح لهم بأن يتحدثوا إلينا، بل وتسمح أيضا لهم بالحضور، وتسمح لنا بمساءلتهم، ويتيح لنا الفرصة لفتح آفاق خاصة باحتمالات وبدائل جديدة للمعنى والحياة تتعلق بالحاضر وبالمستقبل أيضا.

أما مفهوم «الشبح» لدى نيكولاس إبراهيم وماريا توروك فيتعلق أيضا بالعودة من الماضي، لعودة الموتى، بالسر الذي لا يمكن الإفصاح عنه مباشرة إلا من خلال الكلمات، بحالة مراودة تحمل شهادة خاصة على وجود الميت المدفون داخل الآخر أو داخل الذات والمتعلق بآخر ولدى إبراهيم وتوروك اهتمام كبير بالماضي، بجروحه، بالآلام، بصدماته، بأسراره وليس هنا اهتمام يذكر لديهما، بالمستقبل ومن ثم فإن مفهوم الطيف لدى دريدا مفهوم أكثر دينامية، وقل الأمر نفسه أيضا عن مفهوم الغرابة لدى فرويد ولكن في ضوء ما طرأ.

إن الأشباح، والموتى وغير الموتى، يمشون بيننا الآن - كما يقول ديفيز - كما كانوا يفعلون ذلك من قبل. إنهم يوجدون على شاشات التلفزيون، وفي قاعات السينما - في أفلام كثيرة، مثل «الشبح»، «مقابلة مع مصاصي الدماء»، «فان هلسنغ»، «الحاسة السادسة»... إلخ. وقد اقترح «جيجيك» أن عودة الموتى الأحياء تمكن تسميتها «الخيال الجوهري لوسائل الاتصال الجماهيري المعاصرة»⁽²²⁾.

وقد قال «لاكان» ردا على السؤال: لماذا يعود الموتى؟ بقوله: لأنهم لم يُدفنوا على نحو مناسب، أي لأن شيئا قد حدث على نحو خاطئ فيما يتعلق بمواراتهم الثرى؛ فعودة الموتى هي علامة على اضطراب ما حدث في

الطقس، ذلك الطقس الرمزي الخاص بدفنهم. ويعود الموتى كي يجمعوا بعض الديون الرمزية التي لم تُدفع بعد. هكذا تعود الأشباح، ويكون ظهورها علامة على اضطراب أو خلل في النظام الرمزي، أو الأخلاقي، أو المعرفي، وعندما يُصحح هذا الخلل أو الاضطراب فإن الأشباح سترحل مرة أخرى، وقد لا تعود. ولماذا يعود الموتى؟

يعود الموتى والأشباح للأسباب التالية:

1 - لأن طقوس دفن بعض الموتى والحزن عليهم لم

تتكمّل بعد.

2 - أو لأنها أشباح شريرة؛ وينبغي طردها.

3 - أو لأنها. مثل شبح والد هاملت. تعرف بعض الأسرار

التي ينبغي كشفها، أو تعرف خطأ ما ينبغي تصحيحه، أو

ظلمًا شاع وانتشر، أو أمرًا جلالًا قادرا على الإتيان بالعجائب

ينبغي الخشية منه.

إن الأشباح هنا - هكذا - تُسلم رسالة، أو تتجز مهمة، أو تُحدث اضطرابا ما ينبغي تصحيحه. هكذا تصور قصص الأشباح اضطرابا وتدخلًا وانقطاعًا مؤقتًا في نسيج الواقع، خللًا في نظام ما، من أجل استعادة النظام الأخلاقي والمعرفي للأشياء والواقع. هكذا قد نشعر بغضب وبحزن لأن الموتى قد فارقونا، لكننا قد نخاف لأنهم قد يعودون أيضا⁽²³⁾.

لا تظهر الحالة الشبحية فقط - كما قال بعض النقاد - في الشكل السردي الخاص بها؛ ولكنها تظهر أيضا في نظريات النقد الأدبي، والتحليل الثقافي، بل حتى في علم الاجتماع. ووفقا لما قالته عالمة الاجتماع آفيري غوردون Avery Gordon، فإن زيارة الأشباح وسكنها محلًا ما، ليست خرافة تنتمي إلى ما قبل العصر الحديث، ولا هي نوع من الذهان الفردي، إنها ظاهرة اجتماعية عامة ذات مغزى كبير، فمن أجل أن ندرك الحياة الاجتماعية ينبغي أن ندرك الجوانب الشبحية فيها، وتتطلب هذه المواجهة نوعًا من التغيير الأساسي في الطريقة التي نعرف ونفكر من خلالها، أو نتعرف الأفكار والمعلومات، وكذلك في طريقة إنتاجها. إن صورة «الشبح» في ضوء هذا المنظور، تجعل العلاقات التاريخية أكثر شفافية، وتجعلها

قادرة أيضا على أن تمارس دورا متسما بالغموض فيما بين الأضداد، كالحياة والموت، القابلية للرؤية والظهور والقابلية للاختفاء، وباختصار، يلعب الشبح دور التفعيل المؤثر أو حتى الدرامي للحضور الخاص بالغياب، فيجعل ما كان خفياً، يبدو ويتجلى ويظهر على أنحاء مختلفة⁽²⁴⁾.

في كتابها «التفاوض مع الموتى» Negotiating with the dead، قالت الكاتبة الكندية «مرغريت أتوود» إن كل أنواع السرد - بل ربما كل أنواع الكتابة - يدفعها نوع من القلق أو الخوف الخفي، وولع ما بطبيعة الموت، رغبة ما في القيام برحلة ما نحو العالم السفلي، لإحضار شيء ما، أو شخص ما من بين عالم الأموات. وهكذا فإن العلاقة بين الكتابة والموت - وفقاً لما قالته أتوود أيضاً - إنما تكمن في تلك الرغبة في القيام بالإحياء، والإبقاء حياً، للأعماق السفلى العميقة الخاصة بالنسيان من أجل استحضارها ووضعها داخل العالم الخاص بالحاضر. وهكذا فإنه في كل أنواع السرد، وربما كل أنواع الكتابة، يمكننا أيضاً أن نشعر أو ندرك وجود طبيعة شبحية أو طيفية، وبالقدر الذي تستطيع عنده هذه الكتابة أن تجعل الأموات أحياء مرة أخرى⁽²⁵⁾.

هنا يتم الإحياء من خلال التذكر، ومن خلال الكتابة، هنا والاستحضار الماضي وعوالم النسيان، هنا يكون ما يتم استحضاره غائباً لأنه ينتمي إلى عالم الماضي والموت، ولأنه أصبح موجوداً بفعل التذكر والكتابة، ومن ثم منتمياً إلى عالم الحاضر. هنا نجد الحضور البيني. للماضي في الحاضر، وللنسيان من خلال التذكر، ولما انقضى من خلال الكتابة، وبواسطة الكتابة، وهذه ليست عملية آلية تستحضر الماضي كما كان موجوداً، أو كما هو محفوظ في متون الكتب والتراث والذاكرة الجماعية؛ بل نستحضره من خلال الذاكرة الإبداعية التي تضيف وتحذف وتتخيل وتتصور... إلخ. وكما علمتنا دروس بارتليت وتجاريه في علم النفس حول الذاكرة فإن القصة التي يرويها شخص آخر لا تكون هي القصة نفسها التي يرويها الشخص الثاني للشخص الثالث، أو التي يرويها الثالث للرابع، وهكذا، فهناك دائماً آليات تحويل وتعديل وإضافة وحذف في شكل القصة ومحتوياتها وبداية سردها ونهايته، حتى أنه في بعض هذه التجارب وجد بارتليت أنه لم تكن هناك إلا صلات

واهية بين القصة في صورتها الأولى والصورة كما حُكِيتْ أو سُردَتْ في صورتها الأخيرة، ففي كل مرة كان يتم تغيير ما يتم تذكره في ضوء ما يضيفه عليه الشخص الراوي من انفعالاته وأمنيته وأحلامه الخاصة، في ضوء ما تبقى في عقله ووجدانه من ترسيبات شبحية متعلقة بالقصة التي سمعها أو قرأها أول مرة، هكذا يكون ما نتذكره وما يعود إلينا، ليس هو الشخص الذي كنا قد عرفناه أول مرة، وليست هي الفكرة التي كانت موجودة في البداية، بل الفكرة ومعها كل ما تحمله من مخاوف وأمنيته وأحلام وغربة وهي فكرة قد تعود أيضا ويعود معها بعض الأشخاص بعد غياب.

العائدون بعد غياب

تعد «أوديب». وغيرها من الأعمال المسرحية، كتلك التي كتبها توفيق الحكيم أو علي أحمد باكثير، أو فوزي فهمي خاصة في مسرحيته «عودة الغائب»⁽²⁶⁾ نموذجا لأشخاص عادوا على نحو واقعي، وليس كأشباح بعد غياب، وكان حضورهم غريبا، فهز الاستقرار الظاهري للمدينة، وقلب أمنها رعبا. والعائدون بعد غياب هم أرواح هائمة في المكان، أرواح قد غادرت المكان، لكنها تحن دوما للعودة إلى المكان، أرواح، أشباح، أطياف، خيالات، أفكار، وصور، وتصورات تظل في حالة اتصال على أنحاء مختلفة في المكان. كتب المؤلف الألماني فولفغانغ بورشرت (1921 - 1947) في العام 1946 مسرحية عنوانها «قطعة لا يريد مسرح أن يمثلها ولا جمهور أن يشهدها» يحكي فيها عن رجل من كثيرين غابوا عن ألمانيا وطالت غيبتهم، فلما رجعوا خاوية بطونهم، حافية أقدامهم إلى دورهم، تبينوا أنهم لم يرجعوا إلى دورهم؛ لأن دورهم لم يعد لها وجود، وأصبح مأواهم هناك «في الخارج أمام الباب، وأن هناك في الخارج أمام الباب كانت ألمانيا بعد هزيمتها في الحرب العالمية الثانية، كان وطنهم في الليل الدامس، تحت المطر، على قارعة الطريق»⁽²⁷⁾. في مسرحية «زيارة السيدة العجوز»، للكاتب الألماني «فريدريش دورينمات»، تعود كلارا التي غادرت البلدة فقيرة مطعونة في شرفها، تعود فاحشة الثراء، تعود لتنتقم من كل من أساء إليها، في حين ظن أهل البلدة أنها قد عادت من أجل أن تساعدتهم. وقد بدأت حياتهم بتغيير تدريجيا

في «جوللين» بلدتهم، بدأوا يشتررون طعاما أجود، وشرابا أحسن، ويقتنون السيارات، ويجددون العمران؛ على أمل أن جانباً من ثروة تلك السيدة العجوز سيعود عليهم - يقينا - في المستقبل، وفي سبيل تحقيق هذا الأمل يقتلون أحد مواطنيهم (آل)، ذلك الذي كان قد سبق له أن خدع تلك السيدة في شبابها. وهي قد عادت متقدمة في السن بيد صناعية، وساق صناعية، تتحرك مثل الآلة الفاقدة للروح، إلا روح الانتقام التي تقوم بدفع أهالي تلك البلدة إلى القيام بعملية قتل مشترك بينهم لحبيبها الخائن القديم⁽²⁸⁾.

كذلك تبدو مسرحية «مهاجر برسبان» للكاتب المصري الذي يكتب بالفرنسية جورج شحادة وكأنها تنويع أخرى على مسرحية «زيارة السيدة العجوز»، حيث هناك غريب يأتي إلى بلدة ما ومعه ثروة، وتتغير حياة البلدة وتقلب رأساً على عقب بعد مجيئه، صحيح أنه جاء ميتاً، أو قتل داخل البلدة، لكنه جاء بثروته مثل كلارا في زيارة السيدة العجوز، وقد كانت له علاقة قديمة بإحدى نساء القرية، مثلما كانت لـ «كلارا» علاقة قديمة حميمة بأحد رجالها، ثم إن انقلاب أحوال البلدين في المسرحيتين يكاد يكون واحداً. صحيح أن دورينمات كتب مسرحيته قبل جورج شحادة، كتبها بالألمانية، في حين كتبها شحادة بالفرنسية، لكن العوالم المشتركة بين المسرحيتين من الأمور اللافتة للانتباه على نحو واضح، كما أن الغريبيين في المسرحيتين قد جاءا بعد أن كان الزمن قد اضطرب في البلدين، ثم إنه قد ازداد اضطراباً وهياجاً بعد حضورهما، حضورهما بعد غياب، وقد كانا مألوفين في الماضي ثم غابا، ثم جاءا وقد كان مجيئهما غريباً جداً⁽²⁹⁾.

لكن ما الشيء الحقيقي الذي حرك القرية بكاملها؟ يتساءل الشاعر أدونيس - مترجم المسرحية إلى العربية - ويجيب قائلاً «إن الذي تحرك هو ذلك الشطر السحري في الإنسان، أعني التوقع والتطلع إلى الغريب الجديد الغامض، هو الشوق إلى نسق جديد للحركة، إلى الحركة بعيداً عن «الطريق العام» الذي شكل حدود القرية، الشوق الذي دفع بالمهاجر المجهول إلى قارة جديدة بعيدة ليعود محملاً بالذهب»⁽³⁰⁾. هنا الغريب حاضر كجثة، كصورة، كشبح، كماضٍ، كذكرى، غائب ولكنه كثيف الحضور أيضاً على الرغم من هذا الموت المخيف.

في مسرحية «المفتش»، من تأليف الكاتب الروسي نيقولاي غوغول، وصلت رسالة إلى حاكم إحدى المدن تفيد بقرب وصول أحد المفتشين لمراجعة الأمور فيها، تنقلب الأمور رأساً على عقب، يتظاهر سكانها والمسؤولون فيها بعكس حقيقتهم، هنا تتحسن أمور النظام والنظافة والتعليم والصحة والشوارع والثقافة وغيرها استعداداً لقدم ذلك الوافد المجهول، يعيدون ترتيب مجهول، متوقع، متوهم، متخيل، غامض، ثم إنه لا يأتي في النهاية على الرغم من كل ما قاموا به من ترتيب لأموالهم كذباً ونفاقاً. وتبدأ المسرحية بوصف حالة الذعر التي استبدت بجميع شاغلي درجات السلم الوظيفي في المدينة، بدءاً من الشرطي الصغير، وانتهاءً بالحاكم الكبير، فالكل يخاف وصول المفتش، والكل يريد التستر على عيوبه، ونواقصه⁽³¹⁾ ثم إنهم يعتقدون عندما يرون شخصاً ما، غريباً عن البلدة، أنه «المفتش» المتوقع، لكنه كان مجرد محتال خدعهم وجمع منهم بعض الأموال، استمتع منهم لفضائحهم ومخازيهم ثم هرب، ولا يصل المفتش الحقيقي إلا في نهاية المسرحية، إلا في مشهدها الختامي، بعد أن يكون المغزى الحقيقي منها قد تحقق.

أما في رواية «الشيطان والأنسة بريم»، من تأليف الروائي البرازيلي باولو كويلو فيعود الغريب إلى بلدة صغيرة، حاملاً معه الذهب والثروة، يحل بين أهل «يسكوس» القرية المحافظة على استقامة أهلها وطيبتهم، وعلى ميراث من الخرافات المتنوعة، يحل معه شيطان وسبائك ذهب، ورغبة في امتحان طبيعة البشر، في اختبار مقاومتهم للشر والجريمة والإغراء والاستيلاء على حقوق الآخرين. والرواية أشبه بإعادة كتابة أو محاكاة متهمكة Parody واعية من ذلك الغريب في مسرحية «زيارة السيدة العجوز» لـ «دورينمات»، بل إن إشارة ترد في الرواية إلى معرفة ذلك الغريب العميقة بتلك المسرحية. هكذا تسرد هذه الرواية قصة ذلك الصراع الأزلي بين الخير والشر، النور والظلام، الغريب هنا يهز استقرار ذلك المكان الشديد التظيم، وقلب ألفة سكانه واستقرارهم رأساً على عقب⁽³²⁾. والغريب هنا هو الشيطان، هو الشر الذي يطلب من أهل القرية المسلمين أن يقتلوا أحد مواطنيهم نظير بضع سبائك من الذهب.

وفي مسرحية «ثورة الموتى»، من تأليف الأمريكي أروين شو، يرفض ستة جنود موتى أن يدفنوا، بعد أن يوضعوا في قبورهم، يقفون مرة أخرى داخل تلك القبور، يرفضون دفنهم، يطالبون بالقصاص ممن تسبب في قتلهم وهم لا يزالون بعد شبابا لم يشبعوا من الحياة، ثم إنهم يطالبون بإيقاف الحرب. هنا يعود الموتى إلى الحياة، ليسوا كأشباح أو أطياف، بل كجثث حية تتبعث منها الروائح الكريهة والأقوال العنيفة التي تدين كل من أوصلهم إلى هذا المصير، حيث يستفيد من موتهم القادة، ورجال الدين، ورجال الأعمال، والصحافيون، وغيرهم من أركان المجتمع، وكل هؤلاء الذين قتلهم أول مرة، ثم حاولوا قتلهم مرة أخرى، لكن الجثث تخرج من قبورها، يرفض أصحابها الموت، يرفضون من أسلموهم للموت، إنهم يحبون الحياة، يفكرون في حياة أفضل، يحملقون فيها ويحلمون بها⁽³³⁾.

خاتمة الفصل

لقد قرأ دريدا مقال فرويد عن الغرابة في علاقته بتلك التأثيرات التي سماها بذور بذور المعنى dissemination من خلال الإبدال والإرجاء اللانهائي للمعنى، فلدى فرويد، كما قال دريدا، في «الغرابة» انتباه غير مسبوق لذلك النوع من التناقض الوجداني غير المحسوم، نوع من اللعب بكل ما هو بديل ومزدوج، حالة من التبادل اللانهائي للعلاقات بين الخيالي أو العجائبي وبين الواقع، حالة من الإزاحة والإحلال والاستبدال التي لا تنتهي، حالة من اللجوء إلى القلق المرتبط بالقطع والانقطاع أو الخفاء والذي لا توجد أسرار خلفه وبين العلاقات البديلة السرية، قد يتضمن التكرار أيضا نوعا من الإرجاء للفقد والخوف والتهديد هكذا تحل دائما البدائل والتعويضات والأشباه والصور الأخرى مع حدوث الانقطاع والفقد، يقول المثل المصري: «يقطع من هنا ويوصل من هنا» في إشارة مختلفة إلى أن رزق المرء لو انقطع فلا بد أنه سيعود، وأنه عندما يفقد شيئا فإن الله يعوضه بغيره حتى لو تكرر هذا القطع.

ومصطلح «اللاحسم» undecidability لدى دريدا، هو البديل الذي استخدمه لمصطلح فقدان اليقين أو عدم التأكد Uncertainty الذي استخدمه ينتش وبعده فرويد، وكذلك مصطلح التأرجح أو التذبذب أو التردد الذي استخدمه تودوروف وكذلك جاكسون وغيرهما.

ومصطلح «اللاحسم» أحد المفاهيم الأساسية التي يقوم عليها المذهب التفكيكي في الأدب، وهناك جوانب عديدة مشتركة بين التفكيكية ومصطلح الغربة، حيث إنهما يقومان معا، على أفكار الازدواجية والقلق والتناقض الوجداني والهدم والبناء والحقائق المتغيرة والمعاني المضطربة والمزاجية والمرجأة، حيث لا يوجد تعيين ثابت، ولا تأكيد، ولا وحدة عضوية، أو حقيقة كلية، أو مركز واحد، بل أجزاء مقطعة وأعضاء منفصلة تسعى حية بمفردها، وقد تلمح إلى العودة إلى الكل الخاص بها من أجل أن تتفصل عنه من جديد أيضا، أو كما قال الشاعر العربي: قلق على قلق ومثلي يقلق... إلخ، وهذه العناصر التفكيكية الموجودة في مفهوم الغربة ربما كانت هي أيضا ما جعلته أكثر المفاهيم شهرة في التحليل النقدي اليوم كما يقول رون باركن جونيلاس. وكما سيبتين لنا ذلك جليا خلال الفصلين التاليين من هذا الكتاب وخصوصا في الفصل الأخير، وقبل فرويد بوقت طويل استفاد القص القوطي كذلك من فكرة التكرار من أجل إحداث الشعور بالخوف والغربة لدى القراء⁽³⁴⁾.

هكذا تكون حالة الانتياب أو المراودة أشبه بعملية وساطة، عملية تربط بين مؤسسة اجتماعية وفرد، بنية اجتماعية وذات إنسانية، بين التاريخ والسيرة الذاتية، وذلك في ضوء تعريف أفيري غوردون لها⁽³⁵⁾.

هكذا تظهر هذه الأشباح أو الأطياف عندما لا يكون ممكنا بعد، الاحتواء أو مواصلة القمع أو الكبت أو الإيقاف لذلك الاضطراب الذي تمثله هذه الأشباح، الذي تعبر عنه، تذكر به وترمز إليه، تعود على نحو متكرر كي تجعله مرثيا، لماذا؟ لأن ما يُقْمَع أو يُكَبَّت لا يموت؛ بل يظل حيا، خاصة عندما يرتبط ذلك الكبت بالعنف والقوة والظلم، هنا تظهر الأشباح والأطياف الدالة على ما تم قمعه أو كبته، وهنا تكون أشكالها مرثية، مرثية في الحياة، أو في الفن والأدب والثقافة بشكل عام⁽³⁶⁾.

لقد كانت الأشباح في التصور التقليدي العام - وربما الحديث أيضا حاضرة دائما - ينظر إليها على أنها وسطاء بين عالم الأموات وعالم الأحياء، وسطاء يحملون رسائل، تكون مهمتهم أن يقوموا بالإخبار أو نقل تحذير معين أو نبوءة. وقبل القرن التاسع عشر - في أوروبا خاصة - لم

تكن الأشباح مهمة في ذاتها، بقدر أهمية الرسائل المحذرة أو النبئية التي تحملها، وعلى الرغم من أنها - أي الأشباح - بحكم طبيعتها كانت تستثير الخوف والدهشة، فإن ظهورها أو إدخالها داخل العالم، لم يكن هدفه الأساسي إثارة الخوف فقط. حيث يتضمن التعامل مع الشبح. وفقا لما قالتها مرغريت آتوود «وعيا بأن هناك دائما عتبة، بين عالمنا والعالم الخاص به. عتبة ينظر إليها على أنها مساحة أو حيز مكاني مألوف في مقابل ذلك العالم البعيد غير الآمن الخاص بالآخر»⁽³⁷⁾. هكذا يمثل الشبح، الآخر، أيًا كان، الماضي، الخارج، الأفكار والمعاني الأخرى، العوالم الأخرى، الأماكن الأخرى، الأزمنة الأخرى... إلخ، وهذه الأخيرة هي التي تؤدي إلى المواجهة مع العوالم الأخرى، أي المساحات - أو الحيوزات - العقلية الخاصة بأزمنة وأشكال مختلفة تتعلق كلها، في جوهرها، بما يسمى: «روح المكان».

حيث يشير مصطلح «روح المكان» إلى تلك الجوانب الفريدة المميزة لمكان ما، تلك الجوانب التي غالبا ما يحتفي بها الفنانون والكتاب، والتي يتم الاحتفاء بها أيضا في الحكايات والاحتفالات الشعبية. إنها نسيج غير مرئي من الثقافة يظهر في القصص والفنون والذكريات والمعتقدات والكتابات التاريخية والجغرافية وغيرها. وقد يشير هذا المصطلح إلى ذلك الجانب الفيزيقي المادي الحسي من مكان ما (الجبال، الحدود، الغابات، الأنهار، البحار، الأسلوب المعماري، أساليب الحرف الريفية والشعبية، المناظر الطبيعية، وغيرها)، وقد يشير إلى الجوانب الخاصة بالعلاقات الإنسانية بين البشر (علاقات القرابة والصداقة وأرواح الأسلاف وما شابه ذلك). وهي تلك العلاقات التي قد تستثير، مجازيا، ما يسمى بالإحساس بالمكان Sense of place وهو مصطلح قد ينطبق أكثر على الأماكن المدنية وشبه المدنية، وعلى الشوارع السريعة الطويلة، والطرق الواسعة، والعمارة، والتخطيط العمراني، وعلى شكل واجهات المحال، وطريقة تزيين الشوارع... إلخ. لكن حتى بالنسبة إلى هذه الأماكن المدنية، من الممكن للمرء أن يستخدم مصطلح «روح المكان» أيضا. وقد استخدم الرومان مصطلح «عبقرية المكان» - واستخدمه بعد ذلك جمال

حمدان في كتابه عن مصر «عبقرية المكان» - ويمائل هذا المصطلح في مضمونه مصطلح «روح المكان» الأكثر حداثة. واستخدم هذا المصطلح تاريخيًا، أيضًا، للإيحاء بوجود كائن ما وراء طبيعي صغير مثل الجني أو الجنية والعفريت وما شابه ذلك، وكذلك استخدم هذا المصطلح أيضًا للإشارة إلى تلك الروح الهائمة في المكان، أو الشبح الذي ينتاب هذا المكان ويروده⁽³⁸⁾. وعلى الرغم من التخلي عن مثل هذه الأفكار في العالم الحديث، فإنها لا تلبث أن تظهر في صيغ مختلفة، في مفاهيم جديدة أكثر تجريداً، وأقل مادية، وأقل خرافية، ومنها مثلاً مصطلحات: الغربة لدى فرويد، والشبحية والمرودة لدى دريدا. هكذا حدث تحول في طبيعة النظر إلى الشبح في الثقافة والأدب، فبعد أن كان ينظر إليه على أنه أداة سردية، وسيلة لتجسيد حالة ما ترتبط بالطبيعة الطيفية لبعض الأحداث وأصبح ينظر إليه على أنه مجاز أدبي وأداة نقدية أيضاً⁽³⁹⁾.

مثلاً قد تكون هناك روح هائمة في المكان، ربما تكون هناك أيضاً روح للمكان كما قال المفكر والروائي الفرنسي المعاصر باسكال كينار فإنه، «لا يسكن الإنسان داخل بيته فقط، بل يسكن البيت داخل روحه أيضاً». وقد كانت تلك الروح الهائمة في المكان، وفي العقل والوجدان موجودة أيضاً، ومتمثلة في شخصية كوبولا/ كوبوليوس الشريرة في قصة هوفمان الطويلة «رجل الرمال»، والتي أثارت كل تلك الأفكار التي طرحها ينتش وفرويد وسيكوس وكوفمان ومولر وإليسون وغيرهم من العلماء والنقاد، ومايزالون يطرحونها حتى الآن. هذه القصة القصيرة الطويلة (النوفيلة) ونقادها، هي موضوع كتابنا في الفصلين القادمين منه.



نص واحد غريب

كان الهدف الواضح من دراسة فرويد لموضوع الغرابة، هو أن يكتشف المعنى والدلالات العميقة له بالنسبة إلى نظرية التحليل النفسي. ويُعدُّ مقاله نفسه عن هذا الموضوع أشبه بنقطة تقاطع تواجه الغرابة عندها - كظاهرة جمالية - اللغة الخاصة بالتحليل النفسي. إن الغريب هو الأجنبي أو الآخر داخل النظرية، أما المفاهيم الأخرى فهي أشبه بالطبقة العليا المألوفة، تربة الأرض وأعشابها، تلك التي كان فرويد يعود إليها دوماً، وعلى نحو متكرر.

وتقوم الغرابة في جوهرها - كفكرة عامة - على أساس سلسلة من الحضور المتزامن للأجنبي والمألوف معاً، المعروف والمجهول معاً، الموت في الحياة، والحياة في الموت.

«وما نظرت إلى المرأة حتى
صرخت وخفق قلبي خفوقاً
شديداً، لأن ما انعكس لي
في المرأة لم يكن وجهي،
بل وجهها تقطعت أساريه
بضحكة شيطان آخر»

(فيتشه، هكذا تكلم

زرادشت) (1)

وهكذا يكون أي كاتب يقوم بتجسيد الصراع بين الشخصيات الرئيسية - وفقا لما يراه فرويد - إنما يكرر أو يعمل على حدوث تكرار خاص بهذا الازدواج الموجود داخل فكرة الغرابية، أي الازدواج بين المؤلف والغريب، حضور الشك وفقدان اليقين من ناحية، والشعور بالألفة والتعرف من ناحية أخرى. ونستعرض فيما يلي بعض المعلومات عن الكاتب الألماني الشهير إرنست هوفمان، ثم نقدم ترجمة لقصته «رجل الرمال» (التي نشرها هوفمان العام 1816)، ونقدم في الفصل التاسع من هذا الكتاب بعض الدراسات النقدية التي أجريت على هذه القصة الطويلة، وعلى قراءة فرويد التحليلية نختم هذا الفصل ببعض الدراسات النقدية التي أجريت على هذه القصة، وعلى قراءة فرويد التحليلية النفسية لها.

هوفمان.. ذلك الغريب

إرنست تيودور أماديوس هوفمان (1776 - 1822) مؤلف رومانتيكي ألماني للقصص الخيالية، وقصص الرعب، ومؤلف أيضا وناقد موسيقي، ورسام لوحات فنية وكاريكاتيرية، وقد كان المؤلف أيضا لتلك القصة الطويلة القصيرة (النوفيلة) المسماة «كسارة البندق»، والملك الفأر» التي قام بالياله الشهير «كسارة البندق» على أساسها. كما قام باليه «كوبولا» على أساس قصص أخرى كتبها هوفمان. وهوفمان من المؤلفين البارزين في الحركة الرومانتيكية عموما، وقد كانت كتاباته شديدة التأثير خلال القرن التاسع عشر. وفي ضوء إحدى قصصه وهي «رجل الرمال The Sandman»، قامت دراسة فرويد عن الغرابية، وهي تلك الدراسة التي أطلقت سيلا من الكتب والمقالات عن هذا الموضوع خلال القرن العشرين، ولا تزال تفعل ذلك حتى الآن، وربما ستستمر في ذلك نظرا إلى ما تتمتع به من خصوصية فكرية، وثراء فلسفي (2).

في شيخوخته، رفض غوته ما يكتبه هوفمان، واصفا إياه بأنه أدب له خصائص مزعجة بسبب ما تحتويه كتاباته من جنون. أما فرويد فرأى في كتابات هوفمان ذلك الاستكشاف الجوهرى الأول للغرابية في الأدب. كما أن دستوففسكي، وبتأثير من بو أيضا، أكمل مهمة تكوين الرؤى الداخلية

الملازمة للجنون، فكتب روايته الشهيرة «القرين» (أو المثل)، وقد اعتمد هوفمان على كتابات بعض الأطباء النفسيين المعروفين في زمنه في وصف سمات شخصياته وتجسيدها، كما أنه تأمل بعمق في النصوص الطبية المكتوبة حول مثل هذه الشخصيات، ربما حتى يتمكن أيضا من تجسيد بعض تلك المفارقات فيها، وهو بذلك كان يواصل أيضا بعض التراث الذي قدمه ديدرو، وجوناثان سويت قبله في هذا الشأن⁽³⁾.

قبل أن نقرأ

في ضوء هذه القصة القصيرة الطويلة، أو هذه الرواية القصيرة جدا (النوفيللا) التي كتبها هوفمان عام 1816، كتب عالم النفس الألماني إرنست ينش دراسته حول علم نفس الغرابة العام 1906، وهي تلك الدراسة التي أكد خلالها أهمية الإحساس بالشك والحيرة المعرفية في إثارة الأحاسيس الخاصة بالغرابة، كما أنه تحدث خلال دراسته تلك أيضا عن موضوعات مثل: الإحيائية، حركة الميت وتحوله إلى ما يشبه الحياة، وهمود الحي وتحوله إلى ما يشبه الموت، وهنا جذور فكرة الأتمتة والآلية والأوتوماتون التي في شخصية «أوليمبيا» في قصة رجل الرمال لـ «هوفمان»، والتي ستتشر بعد ذلك في المسرح، والسينما، والخيال العلمي.

كذلك تحدث ينش عن عامل آخر له صلت به بالإحيائية والغرابة، ويتمثل هذا العامل في ميل الإنسان إلى إضفاء نوع من التماثل الفطري لحالته النفسية أو حتى الجسدية الخاصة على الطبيعة، فيعتقد أن أشياء الطبيعة، أشياء غير الحية، يمكن أن تكون حية وتتحرك بالطريقة نفسها التي يتحرك الإنسان بها، ويحدث هذا لدى البدائي، والأديب، والفنان، ومبدعين كثيرين، ويحدث كذلك لدى الطفل، ذلك الذي يميل إلى أن يملأ عالمه بالشياطين، وقد يتحدث ذلك الطفل أيضا، بطريقة جادة، إلى المقعد، أو المعلقة، أو قطعة من القماش، أو دمية، وقد يقع في حبها، مثلما فعل ناثنيل في قصة «رجل الرمال»، حين وقع في حب الدمية «أوليمبيا». وتمثل هذه الظاهرة شكلا خاصا من أشكال ما يسميه

علماء النفس بـ «الرفيق الخيالي»، حيث يختلق الأطفال، بل بعض الكبار، شخصيات متخيلة تصبح أصدقاءهم وأحباءهم، ولأسباب كثيرة ناقشناها في كتابنا عن الخيال⁽⁴⁾.

وتحدث أيضا ينتش عن قصة «رجل الرمال» لهوفمان، وعلاقتها بعوامل مثل: الاعتقاد بوجود الأشباح، ظاهرة القرين والازدواج، وغيرهما، وقد استفاد فرويد من أفكار ينتش، وبدأ كما لو كان مضطرا إلى أن يذكر ما قام به ينتش، قبله، على مضض؛ لأنه كان يحب أن يكون الرائد دائما، والأول دائما. على كل حال، هنا نموذج يتبدى لنا من خلاله كيف يمكن أن يسبق الإبداع الأدبي، ما يقدمه علماء النفس والنقاد من تصورات ونظريات، وقد قدمنا خلال هذا الكتاب تفسيرات عدة لقصة هوفمان هذه، إضافة إلى ما قدمه ينتش وفرويد وغيرهما من تفسيرات لها. وسوف يرى القارئ أن بهذه القصة بعض الاستطرادات غير الضرورية التي قد تصل بنيتها أحيانا إلى حد الترهل، ولكنه سوف يرى أيضا كيف حاول هوفمان أن يجسد المخاوف البشرية والهواجس المخيفة للإنسان المعاصر، في عالم أصبح معظم ما فيه صناعيا، آليا، جميلا من الخارج، وفاقدا للروح من الداخل، وسوف يرى القارئ العزيز أيضا، بعض ديناميات عملية الإبداع، خاصة ما يتعلق فيها بما يحدث عندما لا يجد المبدع أذنا مصغية، أو أفقا رحبا يتلقى ما يكتبه، بل يصمه بالبرود والعبث واللامعنى كما فعلت كلارا مع ناثانيل، وكيف قد يضطر إلى أن يسرد قصصه وأشعاره، ويقدم إبداعه إلى دمية صامتة لا تشعر أو تفكر، وهنا نجد الآخر الذي قد يكون حيا، ولكنه يفتقد الحياة، وقد يكون آليا غير حي، لكنه قادر - نوعا ما - على الاستجابة، هنا قد يتحول المبدع نفسه إلى آلة، إلى أوتوماتا، دمية متحركة، يفقد روحه عندما يفتقر إلى الآخر الحميم، وقد يسلمه فقدان الروح إلى الجنون كما حدث بالنسبة إلى ناثانيل.

هنا أيضا في هذه القصة التيمات الأساسية الخاصة بالغربة، مثل القرين (كوبولا وكوبوليوس)، والتلبس الشيطاني، والإحيائية والدمى، والخوف والجنون، هنا صراع العقل والوجدان، وهنا الالتباس، هنا وعي بالتفكك والازدواج واختلال الشعور بالذات والواقع، وأمور كثيرة ناقشناها في هذا الكتاب.

يقول علماء النفس الآن - في بعض دراساتهم - إن كل إنسان يولد مزودا باستعدادات خاصة للإبداع، واستعدادات خاصة أيضا للجنون، وإن الظروف أو الشروط الاجتماعية والإنسانية والشخصية التي سيمر بها هي التي تحدد ما إذا كان هذا الإنسان سيصبح مبدعا أو أنه سيتحول إلى مضطرب نفسيا أو مجنون، وبالطبع ليست المسألة هنا من قبيل الثنائية القطعية الجازمة التي تجعل كل إنسان إما أن يصبح مبدعا، وإما أن يصبح مجنونا؛ وذلك لأن هناك درجات من الإبداع، ودرجات وأنواعا أيضا من الجنون، وطبيعة الظروف التي سيعيشها المرء، وكذلك مدى وعيه بذاته، هي التي ستحدد ما سيؤول إليه مساره على طريق الإبداع أو نحو هاوية الاضطراب النفسي أو الجنون، وثمة فئة ثالثة تظل تتأرجح بين هذا وذاك، وفئة رابعة تقف عند خط السواء، في دائرة الحياة العادية، التي لا يعتقد أصحابها - مثلما اعتقد هاملت - أن الزمن قد اضطرب، ولا مثلما اعتقد هيجل «أن كل شيء ليس كما ينبغي أن يكون»؛ بل يعتقدون أن «الزمن ليس مضطربا، وأن «كل شيء كما ينبغي أن يكون»، ولم يكن ناثانيل - بطل قصة «رجل الرمال» هذه - (5) من هذه الفئة الأخيرة قط.

رجل الرمال

تأليف: إرنست هوفمان

ترجمة: شاكر عبد الحميد

من ناثانيل إلى لوثاريو

لا بد أنك قد شعرت بالضيق البالغ لأنني لم أكتب إليك خلال ذلك الوقت الطويل الماضي. أتوقع أن تكون أُمي غاضبة أيضا، كما أن «كلارا» ربما تعتقد أنني أعيش هنا في حالة من الانغماس في المتع الخاصة، وأنني قد نسيت تماما ملاكي العزيز الذي انطبعت صورته عميقا داخل قلبي وعقلي. لكن هذا ليس هو واقع الأمر. فأنت حاضر دائما في أفكاري كل يوم وكل ساعة، وفي أحلامي السعيدة دائما ما تظهر صورة كلارا العزيزة أمامي تبتسم لى بعينيها اللامعتين كما

اعتادت أن تفعل ذلك عندما كنت أدخل الغرفة، لكن، آه، كيف كان يمكنني أن أكتسب إليك وأنا تهيم على هذه الحالة من الكآبة التي جعلت عقلي في حالة شديدة من الاضطراب؛ لقد دخل شيء مخيف جدا حياتي!! فمثل سحب معمة يصعب اختراقها بواسطة أشعة شمس دافئة، تحوم فوقى هواجس كثيبة تتعلق بقدر مروّع ينتظرني. سأخبرك ماذا حدث بالنسبة إلى، أرى أنه ينبغي لي أن أفعل ذلك، مع أن مجرد التفكير في تلك الهواجس يدخلني في نوبة من الضحك تشبه ضحك المجانين. آه يا عزيزي لوثاريو، كيف يمكنني أن أبدأ، وبأي طريقة يمكنني أن أجعلك تشعر كيف أن ما حدث بي منذ أيام قليلة كان من الممكن أن يدمر حياتي فعلاً؟ ولو كنت فقط موجوداً هنا معي، لا بد أنك كنت ستقدّر ذلك الأمر بنفسك: وكما هي العادة، لا بد أنك كنت ستعتقد يقيناً، أنني رجل مجنون يرى الأشباح.

باختصار، فإن ذلك الشيء المرعب الذي حدث، وذلك الانطباع المخيف الذي سأحاول جاهداً أن أجعله يتبدد، وبلا جدوى، لا يشتمل على أي شيء أكثر من أنه، ومنذ أيام قليلة ماضية، وتحديدًا في ظهيرة يوم الثلاثين من أكتوبر، دخل غرفتي بائع لأجهزة قياس الضغط الجوي (البارومتر) وعرض عليّ السلع تلك التي يبيعها، وأنا لم أشتري منه شيئاً، بل هددته بأن ألقى به أسفل السلم، وعندئذ فإنه غادر طوعاً. أنت ستفهم طبعاً أن فقط بعض التداعيات الخاصة التي تمتد بجذورها في أعماق حياتي هي التي ستضيف معنى ما متعلقاً بأن مجرد ظهور مثل هذا التاجر (التعس) قد يحدث أثراً ما غير ودي لديّ، وقد كان هذا هو ما حدث حقيقة. وأنا أستجمع الآن - بكل قوتي - شتات نفسي كي أخبرك بهدوء، وأناة، بكثير من الأمور عن فترة شبابي، الأول، وبالقدر الذي سيكون كافياً لجعل كل شيء واضحاً، ولا لبس فيه، بل مضعماً بالحيوية لكل حواسك القوية. وبينما أبدأ حكايتي، فأنتي أسمعك تضحك، وأسمع صوت كلارا أيضاً وهي تقول «هذه مجرد سذاجة أطفال!».

اضحك، أتوسل إليك، اضحك مني بقدر ما تحب! أرجوك أن تفعل ذلك، لكن، يا إلهي الذي في السماء، إن شعرت رأسي يقف خوفاً، وإنسي، وكما لو كنت - وأنا أرجوك أن تضحك مني - أقوم بذلك وأنا في حالة من جنون اليأس تشبه الحالة التي كان عليها فرانز مور في بعض كتابات شيللر وهو يتوسل إلى دانيال. ولكن دعنا نبدأ المهمة التي بين أيدينا الآن!

لقد كنا، إخوتي وإخواتي وأنا، ونحن بعدُ صغار، نادرا ما نرى أبانا خلال النهار كله، إلا وقت تناول طعام الغداء. ربما لأنه كان شديد الانشغال. أما وقت العشاء، والذي كان وبما يتفق مع العادات والأعراف القديمة، يقدم مبكراً، في الساعة السابعة مساءً، وقد كنا نحن، ومعنا أمنا كذلك، نذهب جميعاً إلى مكتب حجرة المطالعة الخاصة بوالدنا ونتحلق حول مائدة ما ونحتسي قدحا كبيراً من الجعة. وغالباً ما قص علينا قصصاً غريبة، وقد كان هو نفسه يستثار تماماً وهو يحكيها إلى درجة أن غليونه (الباب) كان يسقط من فمه؛ ومن ثم كان ينبغي لي أن أعيد إشعاله له من خلال قطعة مشتعلة من الورق أو الخشب. وقد كان ذلك مصدراً للمتعة الكبيرة بالنسبة إليّ. لكنه كثيراً ما كان يعطينا أيضاً كتباً مصورة، ويجلس صامتاً لا يتحرك في كرسيه ذي الذراعين، ثم ينفث سحباً كثيفة من الدخان، بحيث كنا نبدو وكأننا تغلفنا سحباً من الضباب، وفي مثل تلك الأمسيات كانت أمنا تستغرق في حالة من الكآبة الشديدة، ولحظة أن تدق الساعة التاسعة تقول: «الآن، أيها الأطفال، إلى السرير، إلى السرير! فرجل الرمال قادم، الآن».

وخلال تلك المناسبات كنت أسمع فعلاً شيئاً يمشي متثاقلاً، صاعداً السلالم ببطء، من خلال وقع خطوات بطيئة، وكنت أعرف أنه رجل الرمال. وذات مرة بدت لي تلك الأصوات الخافتة مخيفة على نحو خاص، وسألت أمي وهي تقودنا خارج غرفة أبي: «أمي، مَنْ رجل الرمال، ذلك الذي يبعدنا دائماً عن أبينا؟ ما شكله؟».

أجابت أمي «ليس هناك رجل رمال، يا طفلي العزيز... فعندما أقول إن رجل الرمال قادم، فإن كل ما أعنيه هو أنك قد بدأت تقفوا، ولا تستطيع أن تُبقيَ عينيك مفتوحتين، كما لو كان هناك شخص ما قد ذر بعض الرمال فيهما».

لم تكن إجابة أمي تقنعني أو ترضيني، ومن ثم فقد تكونت في عقلي الصغير تدريجيًا، فكرة فحواها أنها تتكرر وجود رجل الرمال، فقط، لأنها لا تريدنا أن نخاف منه، وذلك لأن الحالة التي كانت تتأبني حال سماعي له وهو يصعد السلالم، حالة قد استمرت معي ولم تتوقف. ومندهما بفضول كبير لأن أعرف مزيدا من المعلومات حول رجل الرمال هذا، وصلته الخاصة بنا كأطفال، سألت أخيرا تلك المرأة المعجوز التي كانت تعني بأختي الصغيرة عن طبيعة رجل الرمال هذا، وأي نوع من البشر هو.

«أوه يا نات» أجابت المريية، «ألم تعرف ذلك حتى الآن؟ إنه رجل شرير، يتعقب الأطفال الذين يرفضون الذهاب إلى سريرهم ويقذف حفنة من الرمال في عيونهم، حتى إن عيونهم هذه تندفع مغطاة بالدماء وتقفز خارجة من رؤوسهم، ثم إنه يضع هذه العيون في كيسه ويحملها إلى ذلك القمر الهلالي الشكل ويقدمها طعاما لصغاره هؤلاء الذين يعيشون في أعشاش هناك، ويمناقيرهم المعقوفة كالبنوم ينقرون عيون الأطفال الأشقياء، ويلتقطونها».

هكذا اكتست تلك الصورة الخاصة برجل الرمال الشرير بتفاصيل جديدة بالنسبة إليّ، ثم إنني كنت عندما أسمع أصوات تلك الخطوات المتثاقلة وهي تصعد السلالم في المساء مقترية، كنت أرتجف من الخوف والذعر، أما أمي، التي لم تستطع أن تستخرج مني أي شيء مني إلا تلك الصرخة: «رجل الرمال! رجل الرمال!»، فكانت تتمتم بينها وبين نفسها باكية. لقد كنت أول المندفعين إلى غرفة نومهم في تلك الليالي التي كان يأتي منها، وقد كان طيفه المخيف يعذبني حتى مطلع الفجر، وقد كنت قد أصبحت بالفعل

أكبر سنا بدرجة كافية لتجعلني أدرك أن الحكاية التي روتها لي تلك المرأة العجوز عن عش أطفال رجل الرمال الصغار في القمر لا يمكن أن تكون حكاية حقيقية، لكن رجل الرمال نفسه ظل بالنسبة إليّ طيفاً مخيفاً، كان ثمة رعب استثنائي خاص يهيمن عليّ عندما أسمع، ليس وهو يتقدم صاعداً السلالم فقط، بل وهو يفتح بقوة أو عنوة باب غرفة مطالعة والدي، ويدخلها، وقد كانت هناك أوقات يختفي فيها بعيداً عنا، ليأتي عدة، ثم إنه كان يأتي بعد ذلك، على نحو متكرر، ليلة وراء أخرى.

وقد استمر هذا الأمر بضع سنين، لكنني لم أستطع قط أن أعود نفسي أو أجعلها تألف ذلك الشبح الغريب؛ فصورة رجل الرمال لم تشحب قط أو تخفت بداخلي، كما أن ما كان يقوم به مع أبي قد بدأ يشغل خيالي على نحو متزايد. وقد منعتني نوع من الجبن من أن أسأل أبي حوله، ومن ثم فقد قررت أن أستكشف ذلك الأمر، وأرى رجل الرمال الخرافي ذلك بنفسني، ومع مرور السنين كانت تلك الرغبة تنمو بقوة بداخلي أكثر فأكثر. لقد أخذني رجل الرمال نحو بداية الطريق الخاص بكل ما هو غريب، وتكتفه المغامرات، وهو شعور قد وجد، وبسهولة، مقاما له في قلب طفل صغير. هكذا لم يفتني شيء ويقلب عقلي مثل القراءة أو الاستماع إلى الحكايات الرهيبة حول الأرواح الشريرة والساحرات والأقزام وما شابه ذلك، لكن رجل الرمال كان هو الذي فاق ما عداه أهمية بالنسبة إليّ؛ ومن ثم فقد كان من عادتي أن أرسم صوراً بشعة له على المناضد وخزانات الملابس (الدواليب) والجدران في كل مكان داخل المنزل. وعندما بلغت سن العاشرة نقلتني أمي من غرفة الأطفال إلى غرفة أخرى صغيرة تقع على ممر لا يبعد كثيراً عن غرفة أبي، وكان لا يزال ينبغي لنا أيضاً أن نذهب إلى مضاجعنا (أو أسرّتنا) عندما تدق الساعة التاسعة، وكنت لا أزال أستمع إلى صوت ذلك الرجل المجهول وهو يصل إلى بيتنا، ومن غرفتي الصغيرة اعتدت سماعه وهو يذهب

إلى مكتب أبي، ثم يعقب ذلك مباشرة أن ينتشر عبر أرجاء المنزل بخار غريب رقيق. ومع تنامي فضولي، وكذلك شجاعتي، تمنيت أن أتعرف إلى رجل الرمال، وأطلع على أموره، بطريقة أو بأخرى. وغالباً ما اعتدت أن أتسلل زحفاً من غرفتي إلى الممر عندما تنصرف أمي، لكنني لم أستطع أن أكتشف شيئاً، وذلك لأن رجل الرمال قد اعتاد غالباً أن يظل بالفعل داخل المنزل، في ذلك الوقت الذي أكون قد وصلت خلاله إلى المكان الذي قد أستطيع من خلاله أن أراه. وأخيراً، ومدفوعاً، بدافع غلاب لا يقاوم، قررت أن أخفي نفسي داخل غرفة أبي ذاتها، ومن هناك أنتظر حضور رجل الرمال.

وهكذا، فإنه ذات مساء، دلني صمت أبي وكآبة أمي على أن رجل الرمال سوف يأتي، فتظاهرت بأنني متعب تماماً، وغادرت الغرفة قبل الساعة التاسعة، واختبأت داخل كوة أعلى سلم البيت. لقد صدر صرير عن باب المنزل وهو يفتح، وعبرت خطوات صدرت عنها أصوات مكتومة من ذلك الرواق واتجهت نحو السلم، ويهدوء، فتحت باب غرفة أبي، وقد كان أبي يجلس كما اعتاد، صامتاً بلا حركة، معطياً ظهره للباب، وهو لم يلحظني، وفي لحظة كنت داخل الغرفة واختبأت خلف ستارة ممتدة عبر خزانة ملابس مفتوحة خلف الباب مباشرة، وفيها كانت ملابس أبي تعلق. واقتربت الخطوات المكتومة أكثر فأكثر، كما كانت هنا أصوات سعال غريبة، وأحاديث خشنة حادة، ودمدمة من الخارج، وارتجف قلبي واهتز بفعل الخوف والتوقع، ثم على نحو أكثر فأكثر قريبا خلف الباب، وبخطوة سريعة وضربة قوية على المزلاج (السقاطة) انفتح الباب محدثاً جلبة، استجمعت شجاعتي كلية، واختلست النظر إلى خارج مكمني بحذر، وكان رجل الرمال يقف أمام أبي في وسط الغرفة، وكان وجهه مرئياً تماماً في الضوء الساطع للمصابيح، كان رجل الرمال الرهيب هو نفسه المحامي العجوز كويوليوس، الذي أحيانا ما كان يأتي لتناول طعام الغداء معنا.

إن أكثر الأشكال إحداثا للرعب لم تكن لتقدر على استثارة دعر أعمق من ذلك الذعر الذي كان يستثيره في نفسي كوبوليوس هذا، تخيل رجلا ضخما، عريض المنكبين، برأس كبير، غير متناسق الشكل، وبوجه لونه كلون الفراء الأصفر، بحاجبين كثيفين رماديين، من تحتها زوج من العيون الخضراء المتقدة التي تشبه عيون القطط على نحو حاد، ثم هناك أنف كبير ثقيل يتجه نازلا فوق الشفة العليا، وفمه المنحنية خطوطه في الشكل غالبا كان ما يتشوه شكله بضحكة حقودة خبيثة تصدر عنه، وفي تلك الأوقات كانت تظهر بثرتان ذواتا لون أحمر ثقيل على خديه، ثم يخرج صوت هسيس غريب كصوت ألقى من بين أسنانه المزمومة بإحكام وغالبا ما كان كوبوليوس يظهر مرتديا سترة رمادية باهتة تم تفصيلها على الطراز القديم، ومرتديا كذلك صدرية نمطية، وبنطالا ضيقا، ولكنه إضافة إلى ذلك كان يرتدي أيضا جوارب سوداء وحذاء بإبزيم مزين مجلي، وبالكاد كانت جمّة من الشعر المستعار الصغيرة تغطي ما يزيد على قمة رأسه، كما كانت لفات أسطوانية الشكل من الشعر المجعد تتدلى فوق أذنيه الكبيرتين الحمرأوين، وهناك أيضا جزء عريض من الشعر رمادي اللون، يبرز إلى الخارج خلف رقبته، بحيث كان يمكنك أن ترى إبزيم (دبوسا) فضيا يثبت ربطة عنقه. لقد كانت الصورة العامة له كريهة تعافها النفس، وقد كان الأكثر إثارة للنفور من غيره بالنسبة إلينا كأطفال، هي يداه المفطاتان بشعر كثير ملتف فيما يشبه العقد، ومن ثم فإننا كنا نفقد رغبتنا في أي شيء يلمسه بيديه، وقد لاحظ هو نفسه ذلك، وكان يجد متعة في أن يلمس بأصابعه، تحت هذه الذريعة أو تلك، أي قطعة صغيرة من الكعك، أو أي فاكهة لذيدة الطعم كانت أمنا تضعها خلصة في صحن طعامنا؛ ومن ثم فإن الجلوس أو المربي التي كان يفترض أن تجعلنا نستمتع بها كانت تملؤنا فقط بالاشمئزاز والنفور، وقد كان يفعل الأمر نفسه، في تلك الأيام الخاصة، التي كان والدنا يصب لنا فيها كأسا صغيرة من النبيذ: لقد كان يصل بيده بسرعة

إلى تلك الكأس حتى يرفعها إلى شفثيه الزرقاوين ويضحك على نحو شيطاني عندما نجرؤ على إبداء غضبنا منه فقط من خلال تهيدة مهذبة، وقد اعتاد أيضا على أن يسمينا الحيوانات الصغيرة، وعندما يكون موجودا، لم يكن ليُسمح بأن يصدر أي صوت عنا، وقد كنا نلعن ذلك الرجل الشرير والبغيض الذي سعى - على نحو متعمد - إلى أن يدمر حتى أقل المتع وأصغرها بالنسبة إلينا. كما كان يبدو أن أمانا قد كانت تكره كوبوليوس البغيض مثلما كنا نفعل؛ وذلك لأنه كان لحظة أن يظهر بنفسه، فإن بهجتها الخاصة، طبيعتها المرححة البسيطة غير المتكلفة، كانت سرعان ما تتحول إلى حزن أو انقباض وأسى حقيقي. أما أبي فقد كان يتعامل معه بوصفه كائنا علويا سماويا ينبغي تحمل طباعه السيئة، وأنه ينبغي أن نجعله محتفظا بحالة مزاجية طيبة، أيا كانت تكلفة ذلك، وقد كان عليه أن يلقي بأدنى تلميحة أو إشارة فقط، فتعد أطباق الطعام التي يفضلها، وتقدم إليه الأنبذة (جمع نبيذ) النادرة أيضا.

عندما رأيت الآن هذا الـ «كوبوليوس»، امتلأت روعي بالخوف، وكذلك الرعب؛ لأنه من بين جميع البشر ثبت أن هذا الرجل نفسه هو رجل الرمال، لم يعد رجل الرمال الآن بعد ذلك هو ذلك الإنسان الفول، أو البُعْبُع في الحكاية الخاصة بمرحلة الطفولة المبكرة، والذي كان يأخذ عيون الأطفال طعاما لعش البومة في القمر. لا، لقد كان الآن هو ذلك الوحش الطيفي البغيض الذي يجلب التعاسة والبؤس والدمار الدنيوي الدائم أينما حل أو ذهب.

وقد وقفت في مكاني ذلك كما لو كنت قد تم تثبيتي فيه، ومخاطرا بإمكان أن أكتشف، كما كنت أعتقد جازما، وأن أعاقب بقسوة، ظلمت هناك، في مكمني، أستمع، بينما رأسي يرتطم بالستارة، فقد استقبل أبي كوبوليوس باحترام شديد محتفيا به، ثم إن كوبوليوس قد صاح بصوت خشن مجلجل: «هيا، إلى العمل»، ثم تخلص من سترته وألقى بها.

أما أبي فقد تخلص ببطء وعبوس من عباءته، ثم تدثر كل منهما بـ «سمق» أسود طويل، ولم أستطع أن أرى من أين حصلوا على هذين الثوبين. ثم فتح أبي الأبواب ذات المصاريح القابلة للطي في خزانة الملابس التي في الجدار، ثم إنني رأيت أن ما اعتقدت - ولوقت طويل - أنه خزانة ملابس، قد كان - بدلا من ذلك - كهفا أسود، في داخله ينتصب موقد نار صغير، ثم إن كوبوليوس قد اقترب منه فتصاعدت نار زرقاء متوهجة فوق ذلك الموقد. وقد كانت الأدوات من الأنواع كلها ملقاة هناك، حول ذلك الموقد. يا رب يا كريم! فلحظة أن مال أبي فوق النار، بدا منظره مختلفا تماما عما أعرفه. لقد كان هناك ألم تشنجي مصحوب بتقلصات قد شوهدت ملامحه الرقيقة الطيبة، وحولتها إلى قناع شيطاني شائن منفر. قد أصبح شبيها بكوبوليوس، وهنا أمسك كوبوليوس بملقاطين لامين، وبواسطتهما استخرج مواد براقة متوهجة من داخل الدخان الأسود، ثم بدأ يطرق هذه المواد بقوة بمطرقة كي يشكلها، وقد بدا لي كأنني أرى وجوها بشرية، هنا وهناك، في كل مكان، لكنها كانت وجوها بلا عيون، كما أنه بدلا من العيون قد كانت هناك فجوات سوداء شنيعة. «العيون، أحضر العيون!»، هكذا صرخ كوبوليوس في صوت بارد أجوف؛ وبسبب ذلك الرعب الهائل الذي سيطر عليّ، صرخت بصوت مرتفع، وسقطت من مكمني على أرضية الغرفة، وأمسك كوبوليوس بي.

أيها الحيوان الصغير! أيها الحيوان الصغير! تحدث كوبوليوس بنبرة متذمرة، كاشفا عن أسنانه، ثم جذبني إلى أعلى ودفعني نحو موقد النار، إلى درجة أن ذلك اللهب بدأ يحرق الجانب العلوي من شعري. «من الآن لدينا عيون، عيون، زوجان جميلان من عيون الأطفال»، همس كوبوليوس وأخذ حفنة من الرماد الأحمر المتوهج بيده، وكان على وشك أن يذرها داخل عيني، لكن أبي رفع يديه وناشده وهو يصرخ «أيها الأستاذ!، أيها السيد!، دع ناثانيل يحتفظ بعيني، دعه يحتفظ بهما!».

هنا ضحك كوبوليوس بقوة وصرخ: «يمكن للصبي أن يحتفظ بعينيّه، وأن يحتفظ بقدرته على استخدامهما. لكن دعنا نلاحظ الآن آليات عمل يديه وقدميه».

ومع انتهائه من قوله هذا أمسك بي بعنف شديد إلى درجة أن مفاصلي قد طقطقت، ثم إنه فكك يديّ وقدمي، وثبتها في أشكال متعددة مختلفة.

«إنها لا تبدو في وضع صحيح على أي حال! لقد كانت حالها السابقة أفضل! لقد كان الخالق يعرف ما كان يفعله!» هكذا دمدم كوبوليوس في كلامه، وأصدر صوتا يشبه فحيح الأفعى، ثم أصبح كل شيء مظلمًا حولي، وعمّ جسدي كله تشنّج مفاجئ، فلم أعد أشعر بشيء. ثم مر تنفس رقيق عبر وجهي، واستيقظت كما لو كنت أصحو من نوم الموت، ثم رأيت أمي، تميل فوقي.

«هل ما زال رجل الرمال هنا؟» هكذا غمغمتُ قائلاً.

«لا، يا طفلي العزيز، قد ذهب بعيدا، منذ وقت طويل، وهو لن يؤذك». هكذا قالت أمي، ثم قبلتني واحتضنت ذلك الطفل الذي عاد إليها.

لماذا ينبغي لي أن أزعجك يا عزيزي لوثاريو، بكل هذه التفاصيل الدقيقة، مع أنه يظل هناك الكثير والكثير مما ينبغي أن يقال؟ كفى! لقد تم كسفي وأنا أسترق النظر، وأساء كوبوليوس معاملتي، وقد جلب الخوف والذعر إليّ معهما حمى شديدة رقدت خلالها مريضا عدة أسابيع. «هل مازال رجل الرمال هنا؟»، كانت تلك هي الكلمات المفهومة الأولى التي قلتها، وقد كانت هي العلامات على أنني قد شُفيت من مرضي، وأنه قد تم إنقاذي، أما الشيء الوحيد الباقي لديّ كي أحكيه لك فهو تلك اللحظة الأكثر رعبا من لحظات طفولتي، وستكون حينئذٍ مقتنعا بأنه ليس ثمة ضعف في عيني هو الذي صور لي هذا العالم باهتا وغير ممتع هكذا بالنسبة إليّ، بل إن نوعا من المصير المظلم، بدلا من ذلك، قد أسدل فوق حياتي،

فعلا، حجابا من الكآبة، وهو حجاب ربما سأمزق أغلاله إربا في لحظة موتي فقط.

لم يعد كويوليوس يُشاهد بعد ذلك، على أي حال، وقد قيل إنه غادر المدينة، وربما كانت قد مضت سنة بعد ذلك، وكنا جلوسا حول المائدة في المساء، بما يتفق مع عاداتنا القديمة، التي ظلت لا تتغير، وقد كان أبي يشعر بالبهجة وهو يحكي لنا أشياء مسلية حول تلك الرحلات التي قام بها في شبابه. ثم، وفجأة عندما دقت الساعة التاسعة، سمعنا فجأة صوت مفصلات باب المنزل وهي تصدر صريرا، ثم وقع خطوات بطيئة متناقلة تحدث صوتا مكتوما عبر قاعة الدخول إلى البيت، ثم بدأت تلك الخطوات تصعد السلالم. «هذا هو كويوليوس» هكذا قالت أمي، ووجهها يزداد شحوبا. «نعم، إنه كويوليوس»، أجاب أبي بصوت فاتر منكسر، ثم انسابت الدموع من عيني أمي، ثم صرخت «أيها الأب، أيها الأب، هل ينبغي أن يكون الأمر كذلك؟». «إنها المرة الأخيرة» قال أبي «إنه يأتي للمرة الأخيرة، أعدك بذلك، والآن اذهبي، اذهبي مع الأطفال، اذهبوا، اذهبوا إلى أسرركم. ليلة سعيدة!».

وقد شعرت بأنني أتحطم تحت صخرة قاسية، واحتبست أنفاسي! وأخذتني أمي من ذراعي حيث كنت أقف هناك بلا حراك: «هيا، يا ناثانيل، هيا بنا» هكذا، قالت أمي، وإنني تركتها تقودني بهذه الطريقة، وذهبت إلى غرفتي.

بعد ذلك صاحبت أمي نحوي: «الأمور على ما يرام، الأمور كلها على ما يرام. ارقد في سريرك واستغرق في النوم»، ولكني، وقد برج بي ألم خوف وكرب داخلين لا يمكن وصفهما، لم أستطع القيام بما يتجاوز مجرد إغلاق عيني. لقد كان كويوليوس البغيض المنفر يقف أمامي بعينيهِ الناريتين يضحك بحقد ساخرا مني، وقد حاولت، ولكن بلا جدوى، أن أطرد صورته من عقلي.

ربما كان الوقت قد تجاوز فعلا منتصف الليل عندما حدث انفجار

مخيف، يشبه صوت انطلاق النيران من مدفع، فاهتزت أرجاء المنزل كله، وكانت هناك أصوات فوضى وتدافع، تعبر من أمام باب غرفتي، كما أُغلقَ باب المنزل الخارجي بعنف، محدثا ضجة عالية «هذا هو كوبوليوس»، صرخت في فزع، ووثبت من سريري، ثم سمعت صرخة حادة، إنها صرخة الكرب المبرح الحادة اليائسة، ثم اندفعت متجها نحو غرفة أبي، وقد كانت الأبواب لا تزال مفتوحة، في حين كانت كتل خائقة من الدخان تتدافع إلى الخارج متجهة نحوي، وقد كانت الخادمة تصرخ «آه يا سيدي، يا سيدي!»، وأمام الموقد الذي يتصاعد منه الدخان كان أبي يرقد ميتا فوق الأرض، وكان وجهه ملطخا مسودا بالدخان، ومشوها على نحو بشع، وكانت أخواتي ينتحنن ويجهشن بالبكاء والعيول حوله، في حين كانت أُمي بجواره غائبة عن الوعي، أما أنا فقد صرخت بصوت عالٍ «كوبوليوس، أيها الشيطان المجرم، لقد قتلت أبي»، ثم خارت قواي تماما.

وعندما سُجِّي والدي في تابوته بعد ذلك بيومين، تحولت ملامحه ثانية إلى تلك الملامح الهادئة والرفيقة، التي كان عليها دائما في حياته، كما أنني شعرت، في أعماق روحي، بالعزاء لمعرفتي أن علاقته تلك مع كوبوليوس الشيطاني الطابع لم تصبه، تحت أي ظروف، بلعنة أبدية دائمة.

وقد أيقظ الانفجار الجيران، وأصبحت الأمور الخاصة بما حدث معروفة للجميع، كما أنها استرعت اهتمام السلطات المعنية، تلك التي رغبت في أن تستدعي كوبوليوس لتفسير ما حدث، لكنه - على كل حال - اختفى من دون أن يترك أي أثر وراءه.

عندما أخبرك الآن - يا صديقي العزيز - بأن بائع أجهزة قياس الضغط (الباروميتر) الذي سبق أن ذكرته، لم يكن سوى كوبوليوس الشرير المجرم نفسه، فإنك لن تلقي باللوم عليّ عندما أفسر ظهوره مرة أخرى بأنه نذير أكثر أنواع الشؤم كآبة. لقد كان يرتدي ملابس

مختلفة، لكن شكل كوبوليوس وملامحه كانت منطبعة بشدة في أعماق كياني بحيث يصعب أن تكون هناك أي احتمالية لأن أخطئ تعرّف صاحبها، بل إنه حتى - إضافة إلى ذلك - لم يقم حتى بتغيير اسمه! فقد سمعت أنه قد يقدم نفسه هنا على أنه ميكانيكي بارع في صنع الأجهزة الدقيقة يسكن سفوح الجبال، وأنه يسمى نفسه جيوسيبى كوبولا.

وقد قررت أن أحصل منه على أفضل ما لديه، ثم - وأيًا ما كانت النتيجة - أن أنتقم لموت أبي.

لا تخبر أُمي شيئاً عن عودة ظهور ذلك الوحش الكريه الوضع، وأبلغ تحياتي إلى عزيزتي كلارا، وسوف أكتب إليها عندما أكون في حالة مزاجية أكثر هدوءاً. وداعاً.

من كلارا إلى ناثانيل

الحقيقة أنك لم تكتب إليّ منذ وقت طويل، لكني أعتقد - مع ذلك - أنني موجودة معك، أسكن أفكارك كلها، وذلك لأنك لا بد كنت تفكر فيّ عندما انتويت أن ترسل خطابك الأخير إلى أخي «لوثاريو»، لكنك وجهت خطابك إليّ بدلاً من أن توجهه إليه، وفي حالة من البهجة الكبيرة فتحت الخطاب ثم أدركت أنّ الخطاب الذي في كلماته التي تقول «آه، يا عزيزي لوثاريو». وقد كان ينبغي لي ألا أقرأ أكثر من ذلك، وأن أعطي الخطاب لأخي، لكنك اعتدت أن تغيظني بقولك إنني أمتلك طبيعة أنثوية هادئة، رابطة الجأش تماماً، وإلى حد أنه حتى لو انهار المنزل فإنني، ومثل شخصية تلك السيدة في إحدى القصص، سأتوقف، وأمس الستائر بنعومة كي أعدل من شكلها قبل أن أهرب، ومن ثم فإنه بالكاد، يمكنني إقناعك بأن بداية خطابك قد حركت مشاعري على نحو عميق تماماً. لقد كنت أتنفس بصعوبة بالغة، في حين بدأ رأسي في الدوران. آه، أيها الحبيب ناثانيل، ما تلك الأشياء المفزعة التي ظهرت في حياتك؟ إن كوني بعيدة عنك لا يعني ألا أراك

ثانية: لقد مزقت تلك الفكرة نياط قلبي مثل خنجر ملتهب، هكذا واصلت قراءة الخطاب وقد كان وصفك للبغيض كوبوليوس مرعبا، وقد عرفت الآن فقط، أن والدك العزيز لقي حتمه نتيجة مثل ذلك الموت المخيف، أما لوثاريو، الذي أعطيته خطابك. فقد حاول أن يهدئ من روعي، لكنه لم ينجح في ذلك إلا قليلا. لقد كانت صورة التاجر الكريه جيوسسيبي كوبولا تطاردني في كل مكان، وإنني أشعر بالخجل إلى حد كبير عندما أعترف إليك بأنه كان قادرا حتى على أن يحدث الاضطراب في نومي أنا أيضا، ذلك الذي كان دائما عميقا، ونادرا ما حدث الاضطراب فيه من خلال أي من تلك الأنواع كلها من الأحلام الغريبة. ولكن في الحال، وحالما جاء اليوم التالي، رأيت كل شيء على نحو مختلف، لا تغضب مني، أيها الحبيب الغالي، حتى لو اضطرت لوثاريو إلى أن يخبرك بذلك، فإنه على الرغم من هواجسك الغريبة من أن كوبوليوس على وشك أن يلحق بك الأذى، بطريقة أو بأخرى، فإنني الآن، مرة أخرى، هادئة ومبتهجة مثلما كنت كذلك دائما. دعني أقل لك ما أعتقد، بشكل مباشر: إن كل تلك الأشياء الشبحية والمخيفة التي نتحدث عنها، إنما تحدث فقط في داخلك أنت، وإنه لا يوجد إلا دور صغير للعالم الخارجي الواقعي فيها، وإنه ربما كان كوبوليوس المعجوز بغيضا ومنفرا بدرجة كافية، ولكن ذلك قد يعود في جوهره، إلى أنه يكره الأطفال إلى درجة تجعلهم يشعرون بمشاعر بغض مماثلة نحوه.

لقد توحد رجل الرمال المخيف الذي في حكاية الطفولة المبكرة، على نحو طبيعي في عقلك، خلال طفولتك، مع شخصية كوبوليوس المعجوز. ومع أنك لم تعد تعتقد في حقيقة رجل الرمال، فإن كوبوليوس، ظل بالنسبة إليك وحشا شبحيا وخطرا، على نحو خاص، بالنسبة إلى الأطفال، كما أن تلك الأشياء الغريبة التي كان يقوم بها ليلا، مع والدك، لم تكن في الحقيقة أكثر من تجارب خيميائية سرية، كانا يقومان بها معا. وبالكاد كان يمكن أن تشعر

أمك بالسرور، بالنسبة إلى مثل تلك التجارب؛ وذلك لأن كمية كبيرة من النقود كانت تتبدد، دون شك، فيها، وإضافة إلى ذلك، وكما هو مفترض، ومتوقع، دائماً بالنسبة إلى مثل تلك التجارب العملية، فإن والداك، الذي استغرقته مثل تلك الرغبة الخادعة في الوصول إلى الحقيقة العليا، وسيطرت عليه، كان قد أصبح غريباً عن عائلته. لقد سبب والدك - بالتأكيد - الموت لنفسه من خلال لامبالاته الخاصة تلك، وإنه لا ينبغي أن تلوم كوبوليوس على ذلك. وقد سألت بالأمس عالم كيمياء متبحراً في علمه عما يقطن بجوارنا، عما إذا كان مثل ذلك الانفجار المباغت المميت أمراً ممكناً في مثل تلك التجارب الكيميائية، فقال «آه، بالطبع»، ثم طفق يصف لى بطريقته الخاصة كيفية حدوث مثل هذا الانفجار، وبأنواع الأمثلة والأسماء كلها، وهي أسماء كثيرة وغريبة الجرس، وطريقة النطق كنت عاجزة تماماً عن تذكرها، بعد ذلك، والآن، فإنني أتوقع أن يصيبك الضيق من عزيزتك كلارا فتقول: لا يمكن حتى لشعاع واحد من ذلك العالم الغامض الذي يحير البشر بأسلحته الخفية أن يخرق ذلك القلب البارد، ذلك القلب الذي يبتهج فرحاً بفاكهة خادعة براقعة، ولا يظن أن سما قاتلاً كامناً فيها.

يا محبوبي ناثانيل، ألا تعتقد - إذن - أنه حتى تلك القلوب المبتهجة، البسيطة، غير المتكلفة، اللامبالية، من الممكن أن تسكنها أيضاً هواجس قوى مظلمة مخيفة تسعى جاهدة أن تدمر أعماقنا؟ سامحني لو أنني، أنا الفتاة البسيطة (السادجة) فقط، قد حاولت أن أشير، وبطريقة بسيطة نوعاً ما، إلى ما أعتقدته فعلاً حول مثل تلك الصراعات الداخلية. إنني على يقين من أنني لن أجد في النهاية، الكلمات الصحيحة، وإنك ستضحك مني، ليس بسبب ما أعتقد أنه غباء مني؛ بل لأن الطريقة التي أقول بها ما أعتقدته هي طريقة خرقاء تماماً.

ربما هناك فعلاً بعض القوى المخيفة الظلامية التي تشدنا إليها، والتي

تقودنا عبر ممر مدمر تكتنفه المخاطر، ممر ربما كنا نحن، وعلى نحو ما، غير قادرين على السير فيه، لكن، ولو كان الأمر كذلك، فإن تلك القوى لا بد أنها ستتخذ بداخلنا شكلاً خاصاً بنا، وإننا سنتحول إليها، نصبح مثلها، وتصبح هي نحن، ومن دون ذلك، لن نصغي إلى ما تمليه علينا، وإلا فإنه لن يكون هناك أي حيز بداخلنا يمكن لهذه القوى أن تقوم من خلاله بممارسة عملها الخفي. لكننا لو كنا نمتلك عقلاً راسخاً، عقلاً يقوى من خلال قدرته على العيش في بهجة، فإننا سنكون دائماً قادرين على تعرف جوهر ذلك الأثر الضار غير الودي، ومن ثم يكون على تلك القوة الغريبة أن تخضع لذلك الصراع الذي لا بد أن نفترض حدوثه، وذلك قبل أن تتخذ ذلك الشكل الذي تكون عليه، والذي هو - كما قلت - مجرد صورة مرآوية ما، لأنفسنا.

«وما هو مؤكد أيضاً» - كما صاغ لوثاريو الأمر - هو أن هذه القوة النفسية المظلمة، ولحظة ما أن نخضع لها ونستسلم، فإنها غالباً ما تتخذ أشكالاً أخرى يلقي بها العالم الخارجي في طريقنا ويقربها إلينا، وإلى الحد الذي تستمد منه تلك الروح التي تبدو وكأنها تحرك تلك الأشكال، طاقتها المشتعلة من خلالنا نحن أنفسنا، ومن خلال علاقتها الوثيقة بنا، ثم إنه ومن خلال تأثيرها البالغ في قلوبنا، تمتلك تلك القوى القدرة على أن تلقي بنا في الجحيم، أو أن ترفعنا إلى جنات الفردوس، وهذا يرجعه إلى أن هذه القوى إنما هي فقط «أشباح الأنا» الخاصة بنا».

ولسوف ترى - يا محبوبي ناثانيل - أنني قد تحدثت كثيراً إلى أخي لوثاريو، حول تلك القوى والطاقات المظلمة، وأنا أ طرح، عليك، الآن فقط، تلك الاستنتاجات الأساسية التي توصلنا إليها - ليس بطريقة سهلة - وذلك لأنها تبدو لي بالغة العمق، وأنا لم أفهم تماماً كلمات لوثاريو الأخيرة، أو خلاصة ما توصل إليه، لقد أدركت - بشكل عام فقط - بعض ما يقصده، وما يقصده، يبدو لي، مع ذلك، حقيقياً تماماً، كُنْ على يقين بأن تلك الأشكال القادمة من الخارج

ليس لها أدنى تأثير فيك، إنه فقط ذلك الاعتقاد بأن لها مثل تلك القوة ما يضيف عليها ويمنحها مثل ذلك التأثير، وما لم يكن كل سطر كتيته في خطابك قد تحدث عن ذلك الاهتياج الشديد العميق الذي تشعر به، وما لم تكن تلك الحالة التي تعانيها قد حركت أعماق روعي بقوة، ما لم يكن الأمر كذلك؛ فإنني كنت سأضحك من تلك الصورة الخاصة برجل الرمال المحامي، وبائع البارومترات كوبوليوس، لكن ابتهج يا ناثانيل، كن مبتهجا! لقد قررت أن أصبح الروح الحارسة لك، وإنه لو تجرأ كوبولا - ذلك المنفر - أن يزرع بثقله على أحلامك فإنني سأعتبره - ساخرة منه - غير جدير بالاهتمام! إنني لا أخشاه، ولا أخاف من يديه المرعبتين. يمكنه أن يظهر كمحام أو كرجل رمال، لكنني لن أتركه يفسد عليّ متعة تناول الكعك الذي أحبه، أو أن أجعله يسلبني عينيّ.

المخلصة لك دائما، يا أيها الحبيب الغالي ناثانيل

من ناثانيل إلى لوثاريو

لقد حدث الأمر بالتأكيد بسبب شرودي الذهني الغريب، لكنني مازلت أشعر بالأسف لأن كلارا قد فتحت خطابي إليك وقرأته، وقد ردت عليه بخطاب فلسفي شديد العمق، أثبتت خلاله - بالتفصيل - أن كوبوليوس وكوبولا يوجدان فقط بداخلي، وأنهما شبحان يتعلقان بـ «الأنا» الخاصة بي، وأنهما سيختفيان فورا ويتحولان إلى رمال، لحظة أن أعرف حقيقتهما. إن المرء لم يكن ليعتقد أن مثل ذلك العقل الذي يشع غالبا من خلال هاتين العينين اللامعتين المبتسمتين مثل حلم جميل عزيز، يمكنه أن يكون قادرا على القيام بمثل ذلك التحليل الحكيم الجدير بنظار المدارس. لقد لجأت إليك، وتحديثا عني. وافترض أنك ألقيت عليها محاضرة في المنطق، بحيث إنها كانت قادرة على تمحيص كل شيء وتمييزه على نحو صحيح، ليكن الأمر كذلك، وعلى نحو افتراضى، دعنا نقل، إضافة إلى ذلك، إن

بائع أجهزة الضغط الجوي جيوسيبى كوبولا ليس هو البيت المحامى العجوز كوبوليوس. لقد حضرت مجموعة من المحاضرات مع أستاذ جديد للفيزياء وصل تَوًّا، وهو ليس إلا العالم الشهير سبالانزاني وهو إيطالي الجنسية. وقد كان قد عرف كوبولا لسنوات كثيرة، وهو يقول إنك تستطيع - على كل حال - أن تقول من خلال صوته إنه فعلا من سكان سفوح الجبال، لقد كان كوبوليوس ألمانيا، ولم يكن ذلك ليُجعلني - على كل حال - مستريحا تماما. ويمكنك أن تستمر في اعتقادك - ومعك كلارا - بأنني مجرد حالم يشعر بالكآبة، لكني لا أستطيع أن أتخلص أبدا، من ذلك الانطباع الذي تركه وجه كوبوليوس الملعون بداخلي. وأنا أشعر بالسرور الآن، لأنه قد غادر المدينة، كما أخبرني بذلك سبالانزاني. وبالمناسبة، فإن هذا الأستاذ صاحب غريب، إنه رجل قصير القامة ممتلئ الجسم، عظام وجناته ناتئة مرتفعة، له أنف نحيل، وشفتان بارزتان مقلوبتان إلى الخارج، وعينان تومضان قليلا، لكن صورة تشودويكي في روزنامة برلين للجيب التي طبعها كاغليسترو قد تعطيك فكرة عن شكل سبالانزاني أفضل من وصفي هذا له.

منذ وقت قريب، صعدت السلالم داخل بيت البروفيسور سبالانزاني، وأدركت وجود ستارة كانت مشدودة بإحكام، هناك، عبر باب زجاجي، وفوقها كان هناك بصيص من الضوء، ولم أعرف، حتى أنا نفسي، كيف أن أنظر عبر ذلك الباب. وقد كانت هناك امرأة طويلة، نحيلة جدا، كاملة من حيث نسبها وتناسبها، ترتدي ملابس رائثة، كانت تجلس في الغرفة بجوار (منضدة) صغيرة، كانت ذراعها راقدين على المنضدة، ويدها مضمومتين، وقد كانت جالسة في مواجهة الباب، ومن ثم فقد استطعت أن أرى وجهها الملائكي كله، وقد بدت وكأنها لم تلحظ وجودي، كان هناك شيء ثابت ولامع يتعلق بهما، وإنني قد أستطيع أن أقول، تقريبا، إنها كانت فاقدة لحاسة الإبصار، وكما لو كانت تنام وعيناها

مفتوحتان. وقد انتابني، بسببها، شعور محير غريب تماما، ومن ثم فإنني قد تسلكت بهدوء، بعيدا نحو غرفة إلقاء المحاضرات المجاورة لها، وقد عرفت، بعد ذلك، أن تلك الشخصية التي رأيته كانت هي أوليمبيا، ابنة سببالانزاني، التي احتجزها وحجبها، وعلى نحو لا يصدق وجدير بالاستتكار، هناك، بحيث لا يستطيع أي إنسان أن يقترب منها. لكن ربما كان هناك - بالطبع - شيء غريب خاص يتعلق بها، فلربما كانت ضعيفة العقل، أو شيئا من هذا القبيل. لكن لماذا أكتب إليك عن هذا الأمر؟ بينما كان يمكنني أن أخبرك بهذا الأمر على نحو أفضل، من خلال تفاصيل أكثر، ووجها لوجه، وذلك لأنك لا بد أن تكون قد عرفت أنني سأكون معكم بعد أسبوعين، إنني أود أن أرى ملاكي العزيز الجميل، كلارا ثانية. حينئذ سيمكنني أن أطرد بعيدا ذلك المزاج السيئ (كما اعترفت به) الذي أوشك أن يتغلب عليّ بعد أن قرأت خطابها الحكيم المزعج ذلك، وهذا هو السبب الذي يجعلني لا أكتب إليها اليوم. أرسل إليكما آلاف التحيات.

لا شيء يمكن أن يكون أكثر غرابة ومجافاة للعادي من الأمور، قد يمكن اختراعه من ذلك القدر الذي أصاب صديقي المسكين، الطالب الشاب ناثانيل، الذي أخذت على عاتقي مهمة أن أحيطك به علما. فهل سبق لك، أيها القارئ العزيز، أن شعرت بأي شيء يستحوذ عليك ويمتلك قلبك تماما، ويأخذك، يأخذ أفكارك وحواسك بعيدا عن كل شيء آخر، وحيث كل شيء يضطرب، ويصبح عكرا، ويفلي بداخلك، فيدفع الدم المتدفق الحار، عبر أوردتك، فتصبح خدودك ملتهبة بلون أحمر، وتصبح نظرتك غريبة، كما لو كنت تبحث عن أشكال ما في مساحة خالية غير مرئية لعينيك، وكذلك يتفكك كلامك فيصبح مجرد تنهدات أسيانة مقبضة؟ ثم يسألك أصدقائك: «ماذا حل بك أيها الصديق العزيز؟ ما الذي جرى؟» ثم عندما ترغب في أن تصف لهم الصورة التي في عقلك بكل ألوانها الحية، وكذلك الضوء والظل الخاصان بها، فإنك مجهوداتك تذهب

كلها هنا أدراج الرياح، وقد يبدو الأمر، ذلك، وكأنك قمت بتجميع كل ما قد حدث معا - كل ذلك المدهش، العظيم، الشنيع، المبهج، الشبهي، وإنك تعبر عنه، من خلال الكلمة الأولى نفسها، بحيث تستطيع أن تؤثر في، لكن كل كلمة، كل شيء داخل مجال الكلام، يبدو - هنا - لا لون له، باردا، ميتا.

وإنك قد تكون بحثت وبحثت، وتكون قد تلجلجت ونهتجت، في حين تصطدم أسئلة أصدقائك الواقعية الرزينة بالنار التي بداخلك مثل هبات ريح جليدية، فتهدد هذه النار حتى توشك أن تنطفئ، أما إذا قمت - على كل حال - منذ البداية بما يقوم به رسام مصور جسور، أي بالوضع، ومن خلال ضربات قوية بالفرشاة، لمخطط، أو شكل عام يتعلق بالصورة التي تحملها بداخلك، فإنك ستستطيع بعد ذلك، أن تتقدم نحو وضع الألوان من خلال صبغات يزداد توهجها شيئا فشيئا، ومن ثم فقد تجرف أصدقاءك انفعالاتهم الناتجة من رؤيتهم لتلك البهجة الصاخبة الحية من الأشكال المتنوعة وتطوح بهم، كما أنهم - مثلك - قد يشاهدون أنفسهم وسط تلك الصورة التي خرجت من بين شفاف قلبك ولا بد لي أن أعترف إليك - أيها القارئ العزيز، بأن أحدا لم يسألني فعلا عن القصة الخاصة بالشباب ناثانيل، لكن، وبلا شك أنك تعرف، فإنني أنتمي إلى ذلك الجنس الغريب من المؤلفين، أي هؤلاء الذين عندما يحملون بين جوانحهم شيئا مما قد قمت بوصفه توا، فإنهم، وفيما يبدو، يسمعون، كل من يقابلهم، العالم كله تقريبا، ويسألهم: ما الأمر؟ أخبرنا به! ومن ثم فإنني قد شعرت بدافع قهري بداخلي لأن أتحدث إليك حول حياة ناثانيل النعسة: لقد امتلأت روحي بكل ما هو غريب وعجيب فيها، ولكن، ومن أجل هذا السبب نفسه، كذلك، فإنه ينبغي علي أن أقوم بالتكوين في داخلك للإطار العقلي الصحيح المناسب لاستقبال تلك الأشياء التي تتجاوز في عجائبيتها كل الدرجات العادية، قد عانيت كثيرا كي أستهل قصة ناثانيل

بطريقة أصيلة دالة ومحكمة، مثل: «كان يا مكان»، أو «حدث ذات مرة» - إنها البداية المحببة بالنسبة إلى أي قصة، لكنها بداية رزنية رصينة أيضا، أو ربما أقول «في تلك المدينة الصغيرة التي اسمها كذا»، إنها بداية أفضل قليلا، على الأقل إنها تعود بنا إلى البداية، أو، كما حدث الأمر، فإنني قد بدأت القصة من منتصفها.

«اذهب إلى الشيطان..» صاح الطالب ناثانيل، بعينين مملوءتين بالغضب الشديد والذعر، عندما ظهر بائع أجهزة قياس الضغط الجوي جوسيب كويولا.. لقد كتبت ذلك - في الحقيقة - في وقت بدا لي فيه أنني أدركت شيئا مضحكا في عيني الطالب ناثانيل الجامحتين، إن قصته هي - على كل حال - قصة مسلية. هكذا وجدت نفسي في النهاية غير قادر على أن أجد شكلا ما، أيّا كان، يكون مناسباً للتعبير، ويقوم بتجسيد حتى أضعف الانفعالات المتجسدة في رؤيتي الداخلية؛ ومن ثم فإنني قد قررت ألا أبدأ هذا الأمر البتة، ولذلك، فتقبل - أيها القارئ الرفيق - هذه الرسائل الثلاث، التي كان صديقي لوثاريو طيبا بدرجة كافية، حتى إنه قام بتوصيلها إليّ، بوصفها مخططا عاما للصورة التي أحاول الآن، جاهدا، خلال مسار السرد، أن ألقى مزيدا من الألوان عليها. وربما مثل رسام بارع للصور الشخصية (البورتريه)، قد أنجح في التقاط أكثر من صورة بهذه الطريقة، بحيث إنك، ومع أنه لم تتح لك الفرصة لمعرفة الشخص الأصلي صاحب هذه الصورة، فإنك، مع ذلك، قد تعتقد أن الصورة مفعمة بالحياة، وأنك ربما كنت قد رأيت فعلا، ذلك الشخص صاحبها مرات بعينيك الحيتين. وربما قد تعتقد أيضا بعد ذلك - أيها القارئ العزيز - أنه ليس هناك شيء أكثر عجائبية أو جنونا من هذه الحياة الواقعية نفسها، وأن كل ما قد يستطيع الشعراء القيام به هو أن يلتقطوا هذا الأمر بوصفه انعكاسا قاتما مظلما وقد تجسد في مرآة باهتة.

وكل ما يمكن إضافته إلى هذه الرسائل الثلاث هو أنه، وبعد موت والد ناتانيل، أن كلارا لوثاريو، وقد كانا طفلين لزوجين ذوي قريى بعيدة، وقد ماتا أيضا وتركها هذين الطفلين يتيمين، أن والدة ناتانيل قد أخذتهما، بعد ذلك إلى منزلها. وقد أدركت كلارا وناتانيل وجود علاقة حميمة دافئة تربط بينهما، ولم يُظهر أي إنسان على ظهر البسيطة أدنى اعتراض على وجود مثل هذه العلاقة؛ ومن ثم، فإنه عندما غادر ناتانيل البلدة كي يواصل تعليمه في مدينة (ج) فقد كانا مخطوبين أحدهما للآخر، و(ج) هي المكان الذي كان ناتانيل موجودا فيه عندما كتب خطابيه الأخير، في حين كان يواظب على حضور المحاضرات التي كان البروفيسور سبالانزاني، الشهير يلقيها هناك. إنني أتمنى الآن - بصدق - أن أواصل قصتي دون تردد، لم تكن صورة كلارا هي التي تقف مفعمة بالحياة أمام عيني، الآن، في تلك اللحظة التي لم أستطع أن أبعد نظرتي المكددة عنها، كما كانت هي الحال دائما عندما كانت تنظر إليّ بوجهها ذي الابتسامة العذبة. ربما لم يكن ممكنا أن نصف كلارا بالجميلة، وقد كان ذلك رأى كل هؤلاء الذين تكون مهمتهم فهم الجمال، لكن حتى لو قام المهندسون المعماريون بامتداح طبيعة النسبة والتناسب في شكلها، وإذا وجد المصورون أنه قد تم تشكيل عنقها وكفها وصدرها تقريبا، على نحو بسيط غير مبالغ في زخرفته، فإنهم جميعا ربما كانوا مفتونين بشعرها المجذلي الرائع، كما أنهم سيودون أن يثرثروا كثيرا حول بشرتها ومظهرها العام، ولا بد أن أحدهم - على كل حال - من أصحاب الرؤى الحقيقية، سيود أن لو تكون لديه تلك الفكرة الغريبة الخاصة بالمقارنة بين عيني كلارا وبحيرة ما رسمها الفنان روسديل في إحدى لوحاته⁽⁶⁾، فوقها سماء زرقاء صافية خالية من السحب، وغابات وأراضٍ خضراء عامرة بالزهور، الحياة الكاملة المتعددة الألوان والمشاهد الطبيعية الخصبة التي تكون قد انعكست فيها. وقد يذهب الشعراء والموسيقيون إلى ما هو أبعد

من ذلك - على كل حال - ويقولون: «أية بحيرة، وأي انعكاس؟
إننا عندما ننظر إلى كلارا نسمع صوت النغمات السماوية تتدفق
ناحيتهما خارجة من عينيها، فتتفد إلى أعماق قلوبنا، تلك التي
ستستيقظ وتزداد حركتها بين جوانحنا، وإننا إذا كنا - حينئذ -
غير قادرين على الوقوع حقيقة في أسر أي أغنية كاملة، فإن ذلك
يكون مرده إلى أنها - بشكل عام - قليلة الأهمية بالنسبة إلينا، وإن
تلك الحقيقة التي لا نخطئ قراءتها هي تلك الابتسامة التي تتموج
حول فم كلارا، عندما نتجرأ على أن نغني شيئاً أمامها يفترض أنه
أغنية، في حين لا يكون في واقع الأمر أكثر من نغمات متداخلة
عكسة يُقذف بها». هكذا كان لكلارا مثل ذلك التأثير فيهم.. لقد
كانت تمتلك ذلك الخيال الفعال المفعم بالطاقة الخاص بطفل
سعيد بريء، وذلك القلب الأنثوي شديد الرقة واللطافة، وكذلك
نوع من الفهم الحاد الواضح للأمور. ولم تكن تتوافر لأصحاب
الخيال الجامح فرصٌ كبيرة للنجاح معها؛ وذلك لأنه، مع أنها لم
تقل ذلك على نحو، مفصل، فإن ذلك الهذر يكون - في أية حال من
أحواله، غريباً عن طبيعتها. وقد كانت عيناها اللامعتان، وكذلك
ابتسامتها الرقيقة المتهكمة، تقول لهما: «أصدقائي الأعزاء، كيف
أمكنكم أن تعتقدوا أنه ينبغي لي أن أنظر إلى تخيلاتكم الشعرية
العابرة بوصفها كائنات واقعية حقيقية تمتلك القدرة على الحياة
والفعل؟». ولهذا السبب وُصِفَت كلارا بواسطة كثير منهم بأنها:
باردة، متحجرة المشاعر، ثرية الميول واقعية المزاج، لكن آخرين
غيرهم، وهم هؤلاء الذين كانوا ينظرون إلى الحياة بعيون صافية
واضحة، قد شعمروا بماطفة ما غير عادية نحو تلك الفتاة المرحّة،
الذكية، البسيطة، ولكن لم يشعر بمثل هذه العاطفة، ناحيتها، كما
فعل ناثانيل نفسه. ومن جانبها، تعلقّت كلارا بمحبوبها بكل روحها،
وقد كانت أول مجموعة من السحب تمر فوق حياتها، هي تلك التي
ظهرت عندما ابتعد ناثانيل عنها ورحل بعيداً عن البلدة، فأى بهجة

تلك التي حملتها فجعلتها تحلق، عندما عاد ناثانيل إلى البيت وظهر في غرفة أمه؟ كما وعد لوثراريو في خطابه الأخير، ومثلما تمنى ناثانيل، واعتقد أنه سيحدث، فإنه عند رؤيته الأولى لكلارا بعد عودته، تبذرت من عقله كل تلك الأفكار الخاصة بالمحامي كويوليوس وانقشعت، وكذلك تلك الشجون التي أثارها خطاب كلارا السابق إليه.

وقد كان ناثانيل على حق - على كل حال - عندما أخبر لوثراريو أن حياته قد تأثرت بشكل سيئ بفعل تاجر أجهزة الضغط الجوي ذلك الكريه كويولا، وهي حقيقة تبدو واضحة لكل إنسان، خاصة عندما كشف ناثانيل في الأيام الأولى، بعد عودته، عن تحول كلي في شخصية، ربما كان سيهبط تدريجيا، وينحدر نحو حالة من التهويمات المقبضة الكثيفة، ثم يتصرف بعد ذلك مباشرة بطريقة غريبة تماما، مقارنة بطرائقه المألوفة في السلوك. لقد أصبح كل شيء، الحياة كلها، بالنسبة إليه، حلما، وشعورا منذرا بشريوشك على الوقوع، لقد تحدث ناثانيل - باستمرار - عن كيف أن كل واحد منا يعتقد نفسه حرًا، يكون - في الواقع - ألموبة معذبة في يد قوى غامضة، وأن المقاومة هنا لا طائل من ورائها، وأن علينا أن نخضع مستكينين لإملاءات القدر. وقد استمر يؤكد كثيرا أنه من الحمافة الاعتقاد أن التشكيلات الإبداعية في الفن والعلم هي نتائج إرادتنا الحرة: فالإلهام الذي - وحده - يجعل تلك الإبداعات ممكنة، لا ينبع أو يتقدم من داخلنا، بل إنه يحدث من خلال قوة عليا ما توجد خارجنا.

وقد وجدت كلارا أن تلك التخيلات الغامضة، خاصة عندما تصل إلى حالاتها القصوى، تكون بغیضة ومنفرة، لكن محاولة تنفيذها بدت لها - أيضا - لا جدوى منها. وفقط عندما تقدم ناثانيل نحو إثبات أن كويوليوس هو في الحقيقة قوة شريرة ما قد استحوذت عليه وتلبسته منذ أن كان يختبئ ويستمع إليها في الماضي، خلف

تلك الستارة، في غرفة أبيه، وأن ذلك الشيطان الكريه كان مستمرًا بعد ذلك، وعلى نحو مخيف في محاولاته لتحطيم هناءة جبهما، هنا فقط أصبحت كلارا أكثر جدية، وقالت «نعم يا ناثانيل، أنت على حق، إن كوبيوليوس قوة شريرة غير ودودة. وهو يستطيع القيام بأشياء مرعبة، إنه يشبه قوة شيطانية قد خطت ودخلت - على نحو مرئي - في حياتنا، ولكن ذلك قد حدث فقط لأنك قد فشلت في أن تطرده من عقلك، فمادمت تعتقد فيه، فإنه يستمر في الوجود بالفعل. إن قوته تكمن، فقط، في اعتقادك فيه».

ولشعوره بالسخط الشديد من اعتقاد كلارا الجازم بأن الشيطان موجود، كقوة بداخله فقط؛ كان ناثانيل على وشك أن يقدم شرحًا تفصيليًا لنظريته الغامضة حول الشياطين والقوى الوحشية الأخرى، وفي تلك اللحظة، وفي حالة من الغيظ، ألقت كلارا ببعض الملاحظات غير المناسبة، وقطعت المحادثة التي كانت تدور بينهما، وفي تلك اللحظة، قام ناثانيل بالتسرية عن نفسه بأن استغرق في فكرة فحواها أن مثل تلك الأفكار العميقة هي - وكما كانت دائمًا - بعيدة عن أن تدركها تلك القلوب الباردة الجامدة. ومع ذلك، فإنه ولكونه غافلاً عن أنه بذلك يضع كلارا ضمن البشر الأدنى مرتبة، فإنه لم يتوقف عن محاولاته لأن يدخل كلارا إلى قلب هذه الأسرار في الصباح الباكر التالي، فبينما كانت كلارا مشغولة بإعداد طعام الإفطار، وقف ناثانيل إلى جانبها وقرأ على مسامعها بعض المدون في كتبه الغامضة، إلى درجة أن كلارا قد سألته: «لكن، يا عزيزي ناثانيل، لنفترض أنني اعتبرتك قوة شريرة لها القدرة على التأثير السيئ في القهوة التي أعدها، إنني لو افترضت ذلك، وكما تريد أنت مني ذلك، فإنني سأهمل كل شيء، وأقف وأنظر إلى عينيك وأنت تقرأ، ومن ثم فإن القهوة ستغلي كثيرًا، ولن يحصل أيُّ منا على أي طعام للإفطار»، هنا أغلق ناثانيل كتابه بقوة، وأسرع مغادرا غرفته وهو في مزاج بالغ السوء.

في الأيام السابقة، كانت لديه موهبة متدفقة قادرة على تخيل القصص المبهجة والمفعمة بالحياة، قصص كان يتمنى أن يدونها، وأن يجعل كلارا تستمتع بها، بكل جوانبها، أما الآن، فإن قصصه قد أصبحت أكثر كآبة، أصبحت غير مفهومة، وغير ذات شكل محدد، وقد كان يشعر بأن كلارا لم تتجذب قط إلى هذه القصص الأخيرة، حتى عندما كانت تتحفظ - على نحو واضح - عن أن تقول له ذلك. وقد وجدت كلارا - في الغالب - أن ذلك الملل لا يمكن تحمله، وعندما كانت تشعر بذلك، فإن ضجر العقل وسأمة الذي لا يقهر، والذي كانت تعانيه، إنما كان يتبدى في الطريقة التي تتكلم بها، وكذلك النظرة التي تتجلى في عينيها. لقد كانت قصص ناثانيل مملة تماما حقا، كما أنه قد تزايد لديه - على نحو واضح - ذلك الضيق من استجابة كلارا الباردة الواقعية غير المبالية بهذه القصص، فقد كانت غير قادرة على التغلب على ذلك المزاج السيئ الذي هيمن عليها وسيطر، بسبب تلك النزعة المفضية الغامضة المقبضة المملة الخاصة بناثانيل، وبالقصص التي كان يقرأها على مسامعها، ومن ثم، ومن دون أن يلحظ ذلك، فقد أصبحت - وعلى نحو متزايد - غريبين أحدهما عن الآخر. وقد كانت صورة كوبوليوس - وكما كان ناثانيل نفسه يقول ذلك، وهو في حالة من الارتباك - تنمو مبهمه غامضة في خياله، وفي قصصه، وحيث كان كوبوليوس يظهر دائما كمنذوب أو أداة مهلكة شريرة في يد الشيطان، وغالبا ما كان الأمر يتطلب منه - من ناثانيل - جهدا كي يضيف الحياة، وكذلك المظهر الخارجي القابل للتصديق، عليه، ثم إنه، أخيرا عثر على الفكرة التي يستطيع من خلالها تحويل كآبته المقبضة المنذرة بالشر، والمتعلقة بأن كوبوليوس قد يمزق أواصر بهجة حبه إلى موضوع لقصيدته: لقد صور نفسه، ومعه كلارا، وهما يجمع بينهما حب حقيقي، يوحدهما، ولكن، في التو واللحظة، كما لو كانت هناك يد سوداء قد امتدت فوقهما

ومحت مشاعر البهجة والسرور التي كانا يشعران بها، وإنه عند النهاية، وبينما كانا واقفين أمام المذبح في الكنيسة لعقد زواجهما، ظهر كوبوليوس المرعب ولمس بيده عيني كلارا الجميلتين، فاقتُلعتا من محجريهما وانطلقتا مثل شرارتين دمويتين حمراوين، اندفعتا مشعلتين وحرقتا - سطحيًا - صدر ناثانيل. هنا أمسك به كوبوليوس، قيد حركته وألقاه في حلقة مشتعلة من النار، وقد كانت تلك النيران متأججة وتتحرك بسرعة العاصفة، ومن ثم فإنها دفعته بعيدا بنف وصبغ، لقد كان الأمر في مجمله أشبه بحالة من الاضطراب والفوضى الشديدة، وأشبه بما يحدث عندما يضرب إعصار بقوة أمواج البحر المكسوة بالزبد، فتهدر تلك الأمواج مثل زمجرة عملاق أبيض الشعر يكون منهما في صراع عنيف. وخلال حالة الفوضى والاحتياج هذه، سمع ناثانيل صوت كلارا وهي تقول له: «هل ترى؟ لقد خدعك كوبوليوس، لم تكن تلكما العينان اللتان أحرقتا صدرك عيني، لقد كانتا قطرات متوهجة ساخنة من دماء قلبك أنت - إنني مازلت أحتفظ بعيني، إن عليك فقط أن تنتظر إليّ!». هنا فكر ناثانيل بينه وبين نفسه قائلا: «هذه هي كلارا التي أعرفها، وأنا سأظل حبيبها إلى الأبد». ويبدو أن هذه الفكرة قد دخلت بنفسها إلى حلقة النيران واحترقت بداخلها، فإذا بها تتوقف، وإذا الفوضى والهرج والمرج الملازمة لها تخمد وتسكن، هنا نظر ناثانيل إلى عيني كلارا، لكنه وجد الموت يحرق فيه في هدوء، وعلى نحو بارد، من داخلهما.

بينما كان ناثانيل يؤلف قصيدته هذه، كان شديد الهدوء، رابط الجأش، متمالكا نفسه، وقد كان يصقل كل بيت ويحسنه، وقد مكنته قيود الوزن الشعرية من أن يستمر في عمله، من دون كلل أو ملل، حتى أصبح كل شيء في القصيدة واضحا ومتاغما، ولكنه عندما انتهى من قصيدته وقرأها لنفسه - بصوت مرتفع - انتابته مشاعر الرعب، وصرخ بقوة قائلا: «أي صوت مروع هذا؟»، وقبل

أن يمضي وقت طويل على كل حال، فإنها بدت بالنسبة إليه ليست أكثر من قصيدة جيدة ثم أنه وصل إلى حالة من الاعتقاد بأن ذلك المزاج البارد المهيم على كلارا قد يتأجج مشتتلا بواسطة هذه القصيدة، هذا مع أنه في تلك اللحظة لم تكن لديه أي فكرة واضحة عما سيؤدي إليه تأجج انفعال كلارا، لو حدث، أو ما الغرض الذي تحققه هذه العملية التي يزعمها من خلالها ويضايقها بصور مرعبة تتبأ بمصير مخيف ودمار ماحق للحب الذي يربط بينهما. وقد جلس ناثانيل وكلارا في حديقة أمه الصغيرة، وقد كانت كلارا في مزاج مفعم بالبهجة؛ وذلك لأن ناثانيل، خلال تلك الأيام الثلاثة السابقة التي كان يكتب فيها قصيدته، لم يعذبها بأحلامه وهواجسه، كذلك كان ناثانيل نفسه، يتحدث بمرح حول أشياء سارة في الحياة، حتى أن كلارا قد قالت: «الآن فقط قد استعدتكم إليّ مرة أخرى، ألا ترى كيف أننا قد طردنا الآن، كويوليوس البغيض بعيداً عنا؟».

في تلك اللحظة فقط تذكر ناثانيل أنه يحتفظ في جيبه بالقصيدة التي أراد أن يقرأها على مسامعها، فأخرج الأوراق وبدأ يقرأها عليها، وقد افترضت كلارا أنها ستكون - كما هي العادة - شيئاً مملاً، ولكنها - منصاعة إليها - بدأت في هدوء، في حياكة شيء كالجورب كانت تحمله، ولكن، ومع ظهور سحب يزداد سوادها تدريجياً في القصيدة، أسقطت الجورب الذي كانت تحيكه، ثم حدثت في ناثانيل في دهشة جامدة، خالية من الإحساس. أما ناثانيل فاستمر يقرأ بلا هوادة، في حين كانت إثارية الانفعال المتأججة بين جوانحه تصبغ وجنتيه بلون أحمر مضيء، كذلك كان الدمع الهتون يسح من عينيه حتى أكمل في النهاية قصيدته وتأوه معبراً عن شعوره بالإرهاك الشديد. ثم إنه أمسك بيد كلارا، كما لو كان قد ذاب أو تضعفت حواسه نتيجة تعاسة لا فكاك له منها، تنهد قائلاً: «آه، يا كلارا، كلارا!».

هنا ضمته كلارا بحنان إلى صدرها وقالت له برقة، ولكن بطريقة بطيئة وجادة تماما: «ناثانيل، يا عزيزي، يا ناثانيل العزيز، ألقِ بهذه القصة المخبولة المجنونة التي لا معنى لها في النار!».

هنا انتفض ناثانيل مرتدا إلى الخلف، وهو في غضب عارم، وأبعد كلارا عنه بعنف وصرخ: «أوه، أيتها الآلة المتحركة البغيضة، الفاقدة للحياة»، ثم إنه اندفع إلى الخارج وقد جرحت كلارا جرحا عميقا، وانسكبت دموع مريرة من عينيها، وقالت وهي تتشج: «واحسرتاه عليّ، إنه لم يحبني قط، لأنه لم يفهمني قط».

أما لوثاريو - شقيق كلارا - فخطا مسرعا إلى داخل التعريشة، ثم إن كلارا قد وجدت نفسها مضطرة إلى أن تحكي له ما حدث، وقد كان يحب «لوثاريو» شقيقته بمجامع قلبه، ومن ثم فإن كلمة قد ذكرتها - وهي تشكو إليه ما فعله ناثانيل - قد صدمته مثل جمرة مشتعلة، إلى درجة أن ذلك الضيق الذي كان يشعر به سراً منذ وقت طويل نحو ناثانيل - ذلك الحالم الغامض - قد اشتعل وتفجر بداخله فتحول غضبا عارما، ومن ثم فإنه جرى نحوه ولحق به، وبكلمات قاسية وجه إليه اللوم على سلوكه الذي يفتقر إلى الإحساس نحو أخته الحبيبة، ورد عليه ناثانيل، الذي أغضبته كلمات لوثاريو، بكلمات مماثلة، فقد نعت لوثاريو ناثانيل بالمجنون، والأحمق المفرور، ورد ناثانيل على كلامه ذلك بأن نعته بالصاحب العادي، النكرة، الجدير بالازدراء، هكذا أصبحت المبارزة بينهما أمرا لا يمكن تجنبه. وبما يتفق مع العرف المتعارف عليه هناك، اتفقا على أن يواجه أحدهما الآخر صباح اليوم التالي خلف تلك الحديقة بسيوف طويلة مستدقة الأطراف حادة الشفرات، وبجبين مقطب مكفهر تسلا في صمت خارجين من ذلك المكان، وقد كانت كلارا قد سمعت اتفاقهما العنيف ذلك، ومع حلول الغسق رأت الشخص المنظم للمبارزات يحضر السيوف المغولية الحادة، وقد حدثها قلبها بما يوشك أن يحدث.

وعندما وصل لوثاريو وناثانيل إلى موضع المبارزة، كان عليهما أن يخلع كل منهما سترته في صمت كثيب، ثم ومن خلال ميل إلى القتال متعطش إلى الدماء كان يتأجج في عين كل منهما، كانا على وشك أن يهاجم أحدهما الآخر، وفي تلك اللحظة اندفعت كلارا من باب الحديقة، ومن خلال نشيجها، صرخت بصوت مرتفع: «أيها الرجلان المتوحشان البغيضان، اقتلاني أنا أولاً قبل أن يهاجم أحدهما الآخر! وإلا فكيف سيمكنني أن أستمّر بأقية على قيد الحياة في هذا العالم إذا قتل محبوبتي أخي، أو قتل أخي محبوبتي؟».

هنا أسقط لوثاريو سلاحه وهدق في الأرض، كما أن الحب كله الذي حمله ناثانيل تجاه كلارا الرقيقة، خلال أيام شبابهما، قد بعث حيًا وأينع في قلبه مرة أخرى، فأسقط سلاحه القاتل من يده وجثا عند قدمي كلارا وهو يقول لها: «هل يمكنك أن تسامحيني، يا كل من بقي لي، يا محبوبتي كلارا؟ وهل يمكنك أن تسامحني، يا أخي الأثير لوثاريو؟».

وقد تأثر لوثاريو بألم صديقه العميق، ومن ثم عادت المياه إلى سابق عهدها مرة أخرى بين هؤلاء الثلاثة، فاحتضن كل منهم الآخر، وهطلت من عيونهم الدموع مدرارا، وأقسموا على أن يظلوا متآلفين متحدين معا، في حب وإخلاص دائمين، وعلى ألا ينفصلوا بعضهم عن بعض، أبداً.

لقد بدا الأمر لنathan أن عبثاً ثقيلاً كان يرهق كاهله، ويشده إلى الأرض بإحكام قد رفع عنه، وكما لو أنه، بالعقل، قد قاوم قوى الظلام التي ظللته بجناحيها، وأحاطت به، وأنه بذلك قد أنقذ وجوده الكلي من ذلك الدمار الذي كان يهدده، ثم إنه قضى أياما ثلاثة جميلة مع أصدقائه الأعزاء قبل أن يعود إلى مدينة (ج)، حيث انتوى أن يدرس لمدة عام واحد آخر، على أن يعود إلى موطنه، بعد ذلك، إلى الأبد.

لم تكن أمه قد أخبرته بأي شيء من بين كل تلك الأمور الخاصة بـ كويوليوس؛ وذلك لأنهم عرفوا أنها لم تكن لتقدر على التفكير فيه من دون أن يصيبها الرعب، خاصة لأنها - مثل ناثانيل - قد اعتبرته مسؤولاً عن موت زوجها.

وقد شعر ناثانيل بالدهشة الشديدة عندما عاد إلى الغرفة التي كان يستأجرها، ووجد أن ذلك البيت كله قد احترق، وأنه لم يبق منه سوى جدران متفحمة جرداء مازالت واقفة منتصبة وسط الركام، ومع أن تلك النيران كانت قد اندلعت في ذلك المعمل الخاص بالكيميائي الذي كان يعيش في الطابق الأرضي، وأن المنزل قد احترق من أسفله إلى أعلاه، فإن أصدقاءه الشجعان رشيقي الحركة قد نجحوا في الوصول إلى غرفة ناثانيل، التي تقع في الطابق العلوي، وأن ينفذوا بسرعة كتبه ومخطوطاته وأدواته، ثم إنهم نقلوا كل شيء سليماً، لم يلحقه ضرر، إلى منزل آخر، واستأجروا غرفة فيه، وإليها انتقل ناثانيل فوراً كي يشغلها.

لم يبدو الأمر الخاص بأنه قد أصبح يعيش في الجانب المقابل للبروفسور سبالانزاني أمراً جديراً بالدهشة على نحو خاص من جانب ناثانيل، كما أنه لم يعتد بوجود شيء مهم عندما لاحظ أن نافذة غرفته تطل مباشرة على الغرفة التي كانت أوليمبيا، ابنته، تجلس فيها وحيدة، دائماً، ومن ثم فإنه استطاع أن يتعرف شكلها على نحو واضح، ولو أن القسمات المميزة لوجهها ظلت أيضاً غير واضحة بالنسبة إليه. على كل حال، فإنه قد ذهّل في النهاية، عندما عرف أن أوليمبيا قد كان يمكنها أن تجلس ساعات طويلة جداً، غير منشغلة تماماً بأي شيء، بجوار منضدتها الصغيرة، متخذة الوضع الجسمي ذاته الذي يشبه الوضع الذي اكتشفها من خلاله، عندما رآها للمرة الأولى، من خلال ذلك الباب الزجاجي، كما أنه لفت انتباهه، وذهل، من حقيقة أنها كانت تجلس في هدوء، محذقة نحوه بنظرة ثابتة لا تتحرك. وقد وجد نفسه مضطراً

أيضا إلى أن يعترف بأنه لم ير في حياته مثل هذا الشكل الجميل الذي كانت أوليمبيا عليه، ومع ذلك، ولأن كلارا كانت تشغل قلبه، فإنه ظل غير مبالي تماما تجاه أوليمبيا الثابتة الوضع، الجامدة: كل ما كان يفعله هو أنه كان يلقي - بين الفينة والفينة - بنظرة سريعة عابرة من فوق كتابه إلى ذلك التمثال الجميل، هذا كل ما كان يحدث.

وذات يوم، وبينما كان مشغولا بالكتابة إلى كلارا، سمع دقة خفيفة مهذبة على بابه، وفتح الباب بناء على طلبه، ومنه ظهر كويولا، البغيض المنفر، وهو ينظر إليه. وشعر ناتانيل بأنه يرتجف حتى أعماق نفسه، وتذكر ما أخبره به سبالانزاني حول صاحبه الريفى هذا. على كل حال، فإنه عندما تذكر الوعد المقدس الذي أخذه على نفسه أمام محبوبته فيما يتعلق برجل الرمال كويوليوس، فإنه شعر بالخجل من مخاوفه التي تشبه مخاوف الأطفال، فاستجمع شتات نفسه بكل وقته، ثم قال، بتهذيب وهدوء بقدر ما استطاع: «ليس في نيتي أن أشترى أي بارومتر يا صديقي العزيز، ومن ثم ارحل من فضلك».

في تلك اللحظة دخل كويولا - بخطوات سريعة متلاحقة - داخل الغرفة، وتشوه فمه الواسع بتكشيرة قبيحة، ثم برقت عيناه الصغيرتان بحدة من تحت أهدابه الطويلة الرمادية، وقال في صوت خشن أجش: «ليس البارومتر، ليس البارومتر، ما أريد بيعه إليك، إنَّ لديَّ أيضا عيونا جميلة، عيونا جميلة».

هنا صرخ ناتانيل، وهو يشعر بالرعب: «أيها الرجل المجنون، كيف يمكن أن يكون لديك عيون كي تبيعها؟».

لكن كويولا كان قد وضع فعلا أجهزة قياس الضغط الجوي جانبا، ثم وصلت يداه إلى الجيوب الواسعة لمعطفه، وأخرج منها منظاري يد، وأيضا زوجين من النظارات أو العوينات، ووضع ذلك كله على منضدة ناتانيل وقال «هذه، هذه، نظارات كي تضعها على

أنفك، إنها عيوني، عيوني الـ «جميلة»، وخلال ذلك كله كان كوبولا يستخرج مزيدا ومزيدا من النظارات، بحيث أصبح سطح المنضدة كله يتلألأ ويطلق شررا، ويلتمع بيريق زجاجي له شكل غريب: هكذا كانت هناك ألف عين تحديق وتطرف، ترتعش، تغمض وتفتح، ونظراتها المحدقة مثبتة على ناثانيل تتفرسه، لكنه لم يستطع أن يحول عينيته بعيدا عن تلك المنضدة، حيث استمر كوبولا يلقي مزيدا ومزيدا من العوينات فوقها، وقد تقافزت تلك النظرات السريعة كلها، في فوضى جامحة، وانطلق منها ضوء أشعة حمراء كالدّم نحو صدر ناثانيل. ولأنه كان قد فقد شجاعته، نتيجة ذلك الذعر غير القابل للتحكم فيه، فإنه صرخ: «توقف، كف عن هذا! أيها الرجل الرهيب».

وقد كان كوبولا منهمكا في الوصول إلى جيبه لاستخراج مزيد من العوينات spectacles، هذا مع أن المنضدة كانت كلها مغطاة بأنواع منها، لكن ناثانيل أمسك بذراعه بشدة في تلك اللحظة. أما كوبولا فحرر يده بلطف من قبضة ناثانيل وهو يضحك ضحكة خشنة كريهة، ثم قال بطريقته المعهودة في الكلام: «آه، هذه ليست لك، لكنها عوينات جميلة»، ثم جمع كل تلك النظارات كلها، ووضعها بعيدا، ثم ومن جيب فرعي في معطفه، استخرج كمية كبيرة من أجهزة التليسكوب من الأحجام جميعها، ولحظة أن اختفت النظارات، أصبح ناثانيل هادئا تماما، وأصبحت كلارا حاضرة بقوة في عقله، وأدرك أن ذلك الطيف الذي أصابه بالرعب الشديد، ربما قد يكون قد ظهر من داخل عقله هو، وأن كوبولا هذا قد يكون خبير بصريات جديرا بالتقدير، ومتخصصا في الميكانيكا، بارعا في مجاله، وليس بالضرورة أن يكون هو ذلك الطيف العائد بعد غياب، أو ذلك القرين المتهم للبيض كوبوليوس. وكذلك، فإن تلك العدسات التي كان كوبولا يضعها راقدة فوق المنضدة، لم يكن هناك شيء - إضافة إلى ذلك - جدير بالملاحظة حولها، أو شيء شرير

خبث كذلك الذي حدث عندما كانت العوينات أو العيون الصناعية هي الموضوعة فوق المنضدة. وكى تعود الأمور إلى حالتها الطبيعية مرة أخرى، عقد ناثانيل العزم على أن يشتري فعلا، من كوبولا، تليسكوبا صغيرا نظيفا من ذلك الذي يوضع في الجيب، ثم إن من أجل أن يختبره، نظر من خلاله إلى الخارج، عبر نافذة غرفته.

لم يستخدم ناثانيل في حياته - من قبل - «منظارا» يمكن أن يجعل الأشياء تبدو لعينيه أكثر دقة ووضوحا كما هي الآن. وعلى نحو لا إرادي نظر داخل غرفة سبالانزاني، وكانت أوليمبيا، تجلس كالعتاد هناك أمام مائدة صغيرة، ذراعاها راقدتان فوقها، ويداها مضمومتان. الآن فقط استطاع ناثانيل أن يشاهد وجه أوليمبيا الجميل، كانت عيناها وحدهما تيدوان له ثابتتين وميتتين وجامدتين، على نحو غريب، ومع ذلك فإنه ومع تحول الصورة المنعكسة من خلال المنظار لأن تصبح حادة ومحددة الملامح أكثر فاكثرا، بدا الأمر كأن أشعة من ضوء القمر قد بدأت تنبعث من داخل عينيها. لقد كانتا - في تلك اللحظة - كما لو كانتا تكتسبان قوة الإبصار، كما أن نظراتهما الخاطفة قد أصبحت أكثر دفئا، ومفعمة أكثر بالحياة. وقد وقف ناثانيل أمام النافذة، كما لو كان قد جمد في مكانه، فقد كان ذاهلا غائبا عن الوجود، يتأمل جمال أوليمبيا السماوي.

وقد أيقظه من تلك الحالة الشبيهة بالحلم العميق التي استغرق فيها حركة نافذة الصبر بالقدمين، وكحة بدا صاحبها كأنه ينظف حلقه، وقد كان ذلك هو كوبولا الذي كان يقف وراءه: ويقول «ثلاث دوقيات». لقد كان ناثانيل قد نسي تماما تاجر البصريات هذا، ومن ثم فإنه قد دفع بسرعة المبلغ المطلوب، هنا سأله كوبولا بصوته المنفر الأجش، وبابتسامته المستهزئة المتهكمة «هل هي كذلك، ها؟ عدسات جميلة، أليست هذه عدسات جميلة؟».

«نعم، نعم، نعم»، أجاب ناثانيل في ضيق، ثم أضاف: «وداعا، يا صديقي العزيز!».

وغادر كوبولا الغرفة، لكن من دون أن ينسى أن ينظر إلى ناثانيل عدة نظرات جانبية سريعة غريبة، ثم سمعه ناثانيل يضحك بعد ذلك، وهو في طريقه إلى السلم. هنا فكر ناثانيل قائلاً: «نعم أم، حسناً، إنه يضحك مني لأنني لا بد قد اشتريت هذا التليسكوب الصغير بثمن مرتفع جداً، بثمن باهظ من دون شك!»، ثم إنه لحظة أن نطق ناثانيل هذه الكلمات على نحو خافت، فإنه كما لو كانت هناك زهرة موت عميقة قد تردد صداها على نحو مرعب بين جنبات غرفته، ثم إن موجة من الخوف قد سيطرت عليه وجعلته يحبس أنفاسه، لكنه كان هو نفسه الذي زفر هذه التهيدة، وقد أدرك هو نفسه ذلك جيداً، ومن ثم فإنه قال لنفسه: «إن كلارا - من دون شك - على حق في اعتباري تَمَهَا يخاطب الأرواح، ومع ذلك، فإن الأمر الشاذ، بل البالغ الشذوذ أيضاً، هو أنني ربما قد كنت قد اشتريت هذه العدسات من كوبولا بثمن باهظ تماماً، وهي فكرة لاتزال تملأني بكل تلك المخاوف، وأنا لا أرى أي مبرر لها البتة على الإطلاق».

ثم إنه جلس كي ينهي خطابه إلى كلارا، لكن لمحة خاطفة عبر النافذة جعلته متأكداً من أن أوليمبيا لاتزال تجلس هناك أيضاً، وفي لحظة وثب من مكانه، كما لو كان مدفوعاً بقوة لا تقاوم، وأمسك بـ «تليسكوب» كوبولا، ولم يستطع أن ينتزع نفسه بعيداً عن ذلك المشهد المغوي الخاص بأوليمبيا، واستمر هكذا حتى استدعاه صديقه وزميل دراسته سيفغوند من أجل تلك المحاضرة التي كان البروفيسور سبالانزاني سيلقيها.

لقد كانت الستارة التي أمام تلك الغرفة القدرية مشدودة بإحكام، ولم يستطع ناثانيل أن يلحظ وجود أوليمبيا من خلال الباب، كما أنه لم يستطع خلال اليومين التاليين أن يكتشف وجودها في الغرفة، وبصعوبة، كان يستطيع أن يتعد عن نافذته، بل كان يحرق عيها، على نحو متواصل، من خلال تليسكوب كوبولا، وفي اليوم الثالث

وضعت الستارة بحيث كادت تغطي النافذة كلها . وفي حالة تامة من اليأس، ومندفعاً بفعل رغبة متأججة بداخله، انطلق ناثانيل بعيداً عن المدينة في اتجاه الريف، وقد كانت صورة أوليمبيا تحوم أمامه، وتحلق في الهواء فوقه، تبرز من بين أشجار الدغل، وتتنظر إليه من بين جدول الماء المتعرج بأعين وامضة لامعة . أما صورة كلارا فانمحت تماماً من عقله، فلم يعد يفكر سوى في أوليمبيا، ثم إنه انتحب بصوت مرتفع وهو يقول: «واحسرتاه يا نجمة حبي المجيدة، إنك ما إن توجت حياتي حتى تلاشيت مباشرة وتركتني في ليل معتم بلا أمل ولا رجاء».

وعندما كان على وشك أن يعود إلى غرفته، تنبه لوجود ضوضاء تتردد أصداؤها، وضجيج أيضاً في بيت سبالانزاني . وقد كانت الأبواب لاتزال مفتوحة، وأشياء من جميع الأصناف تحمل إلى داخل ذلك البيت، وقد نُزعت النوافذ كلها التي في الطابق الأرضي، وكانت الخادومات المنهكمات في أعمالهن مغيرات يكتسن الأرضيات بمقشرات كبيرة، ومن داخل البيت كان يخرج صوت ضربات ودقات متكررة بمطارق يقوم بها نجارون ومنجدون، وتوقف ناثانيل في ذهول تام، ثم جاء سيفموند وهو يضحك، وقال له: «حسنًا، ماذا تعتقد أن صاحبنا سبالانزاني المعجوز يود أن يفعل؟».

وقد أكد له ناثانيل أنه ليست لديه أدنى فكرة عما يحدث، وأنه لا يعرف أي شيء، أيّاً ما كان، حول هذا الأستاذ، لكن أنه أدرك بدهشة بالغة أن هناك صخباً هائلاً يحدث في ذلك المنزل الذي يكون عادة صامتا ومقبضا، ثم إنه عرف من سيفموند، أن سبالانزاني ينوي أن يقيم احتفالا كبيرة يتضمن حفلة موسيقية، وحفلة راقصة في اليوم التالي، وأن نصف الجامعة ثم قد تمت دعوتهم إلى هذه الحفلة، وقد تناثرت الأقوال، هنا وهناك، وأشارت إلى أن ابنة سبالانزاني، أوليمبيا، التي أخفاها أبوها، دوماً، وعلى نحو متسهم بالقلق البالغ، بعيداً عن عيون الناس جميعهم، ستظهر، أمامهم، للمرة الأولى.

فيما بعد وجد ناثانيل بطاقة دعوة تنتظره، ثم عندما وصلت العربات التي تجرها الخيول، وبدأت الأضواء في الوميض في الغرف المزينة، فإنه ذهب إلى بيت «الأستاذ»، وقلبه يدق بصوت مرتفع، وقد كانت الصحبة كبيرة العدد ومتألقة، ثم ظهرت أوليمبيا ترتدي ملابس شديدة الثراء، وعلى درجة عالية من الذوق أيضا، وقد اجتذب وجهها ومظهرها الإعجاب، لكن ظهرها المقوس - نوعا ما - وكذلك خصرها النحيل الدقيق، بدوا كأنهما نتيجة لعملية شد لجسدها من خلال أربطة محكمة، وقد كان هناك شيء ما يسترعي الانتباه في إيقاع مشيها وسرعته، وكذلك الوضع الذي اتخذته جسدها، شيء وجده كثيرون غير مريح، لكن ذلك كله قد عُزي إلى ذلك الانضباط أو التحفظ المفروض عليها بفعل حضور كل هذه الصحبة معها.

ثم بدأت الحفلة الموسيقية، وقد كانت أوليمبيا هي التي تعزف على آلة البيانو، من خلال تمكن بارع، وقد أدت أيضا - ببراعة مماثلة واقتدار - أغنية أوبرالية بصوت كان واضحا ومحددا تقريبا، ويشبه صوت الناقوس، وقد ابتهج ناثانيل فصار مسلوب الرشد، فوقف في الصف الخلفي من الحفل، وفي ظل ضوء الشموع المبهر لم يستطع أن يميز تماما قسمات وجه أوليمبيا، ومن ثم فإنه أمسك خفية بتليسكوب كوبولا، ونظر إليها عبر الغرفة. آه! لقد أدرك حينئذ كيف أنها تحرق نحوه أيضا بعينين مغممتين بالرغبة، وكذلك أن كل نفمة غنتها كانت ممتزجة بنظرة حب كانت تشعل الطريق الممتد بينها وبين قلبه! وقد بدت التعاقبات النغمية السريعة بالنسبة إليه أشبه ببهجة الروح السامية العليا التي يتغير مظهرها بفعل الحب، فيكتسب هالة المجد والفخار. وبعد اللحن الختامي Cadenza انطلق الصوت الطويل الحاد المرتمش مرتفعا في فضاء الغرفة، ف شعر كما لو كان قد عانقته ذراعان دافئتان، فلم يستطع أن يمنع نفسه فصرخ بصوت مرتفع في ألم ونشوة: «أوليمبيا».

هنا تحول الجميع برؤوسهم ونظروا نحوه، وضعك بعضهم منه أيضاً، في حين بدا وجه عازف الأرغن الكنسي مستاء أكثر من غيره، ولم يقل سوى: «الآن، الآن».

وانتهت الحفلة الموسيقية، وبدأت الحفلة الراقصة. «أن أرقص معها»، كان ذلك هو الهدف الذي هيمن على ما عداه من رغبات، لدى ناثانيل، لكن كيف يستجمع شجاعته كي يطلب «منها» ذلك الطلب المألوف في مثل تلك الحفلات، أن ترقص معه؟ ومع ذلك - وهو نفسه لم يعرف كيف حدث هذا - فعندما بدأ الرقص، وجد نفسه يقف بجوارها، أوليمبيا التي كانت لاتزال وحيدة، وقادرة بصعوبة على التمتعة، بكلمات قليلة فقط، قد غاب عنها معناها، هنا أمسك ناثانيل بيد أوليمبيا، وقد كانت يدها باردة كالثلج، فشعر ببرودة تشبه الموت تسري مخيفة في أوصاله، ثم إنه نظر إلى عينيها، وقد كانت تنظر أيضاً نحوه بعينين مملوءتين بالحب والرغبة، وفي تلك اللحظة، بدا كما لو أن نبضا ما قد بدأ يسري وينبض في تلك اليد الباردة، وكما لو أن تيارا من دماء الحياة قد بدأ يتدفق فيها، وفي قلب ناثانيل أيضاً، كان الفرح بالحب يسري بداخله على نحو متآلق، هكذا احتضن أوليمبيا الجميلة، خلق معها نحو ذلك الحشد الراقص.

لقد كان يعتقد - حتى تلك اللحظة - أنه راقص بارع، لكن ذلك الإيقاع الدقيق الفريد الذي كانت أوليمبيا ترقص من خلاله، والذي دفعه على نحو متكرر بعيدا تماما عن طريقته المعتادة في الرقص، أجبره على أن يتعرف مدى النقص الذي كان مميزا لرقصه الخاص، ومع ذلك، فإنه لم يعد يرغب في أن يرقص مع أي امرأة أخرى، أيا ما كانت، كما شعر بأنه قد يود أن يقتل أي شخص يتجرأ ويقترّب من أوليمبيا كي يدعوها إلى الرقص. ومع ذلك فإن هذه الدعوة قد حدثت مرتين فقط، ولدهشته فإن أوليمبيا قد غادرت مكان جلوسها بعد ذلك، لكنه نجح في أن يجتذبها - مرة بعد الأخرى - إلى باحة الرقص.

ولو أنه كان قادرا على أن يلحظ أي شيء، غير أوليمبيا الجميلة، فإنه كان سيرى بالضرورة مشهدا غير سار يحدث هناك أيضا، حيث كان الضحك الذي يُكتم بصعوبة منتشرا بين الشباب الموجودين، في هذا الركن أو ذاك، من أركان الغرفة، وقد كان ضحكا موجها نحو أوليمبيا على نحو خاص، أما ناثانيل، الذي توهج بالطاقة بواسطة الرقص، وكذلك كمية الخمر التي احتساها، فقد تخلص تماما عن تحفظه، ثم إنه جلس بجوار أوليمبيا، ويده في يدها، ويشغف بثها حبه لها بكلمات غير مفهومة لأي منهما، ومع ذلك فإنها، ربما، قد فهمت ما قاله؛ وذلك لأنها قد حدثت على نحو ثابت في عينيه، وتهدت مرة بعد أخرى قائلة «آه، آه، آه»، في حين قال ناثانيل نتيجة لذلك: «آه أيتها المرأة الجميلة السماوية، يا شعاع الضوء المنبعث من أرض الحب الموعودة، آه يا قلبي الذي انعكس عليه وجودي كله»، وكلمات كثيرة أخرى من هذا القبيل، لكن أوليمبيا لم تقم فقط إلا بمجرد التهد مرة بعد أخرى وهي تقول «آه، آه»، وقد مر البروفسور سيالانزاني مرات كثيرة بهذا الثنائي السعيد، وابتسم لهما بطريقة راضية فريدة.

إن ناثانيل قد وجد نفسه الآن، في عالم آخر تماما، فإنه بدا له - فجأة - أنه هنا، أن الجزء السفلي من جسم البروفسور سيالانزاني قد أصبح ينمو بشكل معتم مظلم، وملحوظ، ومخيف. ثم نظر ناثانيل حوله وأفضل على نحو محفوظ عندما رأى أن مصدر الضوء اللذين تركا مضيئين في الغرفة قد بدأ يخفتان حتى أوشكا على الانطفاء، وقد كانت الموسيقى والرقص قد توقفا منذ وقت طويل، وصرخ ناثانيل في يأس جامح: «انصرفوا! انصرفوا!»، ثم قَبَلَ يد أوليمبيا، ثم مال نحو قمها وتقابلت شفاه الشفوفتان بشفتيهما الباردتين كالثلج! وبمجرد أن لمس يد أوليمبيا الباردة حتى شعر برعب داخلي يتلبسه وسيطر عليه،

لقد تذكر فجأة الملحمة الخرافية الخاصة بالعروس الميتة، لكن أوليمبيا جذبته بقوة نحوها، وعندما تبادلًا قبلة، بدت شففتها كأنهما يدب فيهما دفء الحياة.

وقد مشى البروفسور سبالانزاني ببطء عبر الغرفة الخالية، وكانت أصداء خطواته تتردد عميقة مكتومة، أما شكله الخارجي فكان له، بفعل الظلال المتقطعة، مظهر غريب يشبه الشبح. أما ناثانيل فقد همس إلى أوليمبيا قائلاً: «هل تحبينني؟ هل تحبينني يا أوليمبيا؟ فقط قل لي هذه الكلمة: فقط هل تحبينني؟»، هنا نهضت أوليمبيا على قدميها وتهدت فقط قائلة: «آه، آه». فتبعها ناثانيل، ثم وجدا نفسيهما يجلسان أمام البروفسور، ذلك الذي قال لناثانيل مبتسماً: «لقد استمتعت بمحادثة فريدة مفعمة بالحياة مع ابنتي... حسناً، إذن، يا سيدي ناثانيل، إذا كان يطيب لك أن تتحدث إلى ابنتي القليلة الفهم، فأنت مرحب بك، لزيارتها.

هكذا غادر ناثانيل منزل البروفسور وسعادة كلية تشع في صدره. وقد كانت حفلة سبالانزاني هي الموضوع الوحيد للمحادثات أو الحوارات، خلال الأيام التالية. ومع كل ما قام به البروفسور من أجل جعل هذه العلاقة راقية تماماً، فإن طرائف محلية من كل نوع كانت تُحكى عن تلك الجوانب غير المتسمة بالكفاءة، والتي تتم عن شذوذ، والتي كانت جلية للعيان فيها، وقد وُجّه هجوم خاص نحو أوليمبيا، تلك الصامتة، الجامدة جمود الموت، والتي نسبوا إلى عينيها الجميلتين - مع ذلك - غباء تاماً، واعتقدوا أنهم اكتشفوا - من خلال ذلك - السبب الذي جعل سبالانزاني يخفيها عن عيونهم وقتاً طويلاً. وقد استمع ناثانيل إلى ذلك كله، وكان الغضب يتملكه في الداخل، لكنه ظل - مع ذلك - محتفظاً بصمته، وذلك لأنه فكر في أنه «ما الجانب المهم الذي يستطيع عن طريقه أن يبين لهؤلاء الزملاء أن غيابهم الخاص هو الذي يمنعم من تعرف طبيعة أوليمبيا العميقة والرائعة؟».

وذات يوم قال له صديقه سيفموند: «قدم لي معروفا يا أخي، وأخبرني كيف لفتى ماهر مثلك أن يفتن بدمية خشبية ذات وجه شمعي، مثل تلك التي هناك؟»، وكان غضب ناتانيل يوشك أن يتأجج جامحا، ضد صديقه، لكنه كظم غيظه في نفسه، وأجابه قائلا: «أخبرني أنت يا سيفموند، كيف؟ فإذا كانت القاعدة هي أننا ندرك الجمال بسرعة حيثما ظهر، فإن شخصا مثلك لا بد أنه سيفشل في الاستجابة لسحر مثل سحر أوليمبيا السماوي، ومع ذلك فإنني أشعر بالامتنان لهذه الحقيقة، وذلك لأنها تعني أنك لن تكون منافسا لي، وإذا كان ذلك قد حدث، فإن واحدا منا كان سيسقط مضرجا في دمائه».

وقد أدرك سيفموند جيدا تلك الحالة التي كان صديقه عليها، ومن ثم فإنه قد حوّل - بمهارة - دفة المحادثة في اتجاه آخر، بعد أن عبّر عن رأيه الذي فحواه أنه ليس في الحب تفسير مقنع لأذواق الناس: ثم أضاف «ومع ذلك، فإن الأمر الغريب هو أن كثيرا منا يتمسكون تقريبا بالرأي نفسه فيما يتعلق بـ أوليمبيا»، نحن لا نمتبرها مريضة، يا أخي، ولكنها تبدو، بالنسبة إلينا، جامدة وفاقة للروح. إن شكلها الخارجي متناسق تماما، وكذلك وجهها، هذا حقيقي! وربما قد توصف بالجميلة، ما لم تكن عيناها تفتقدان الحياة تماما هكذا، بل إنني يمكن القول أيضا إنها عمياء، إنها تمشي مشية قياسية منظمة على نحو غريب يلفت الانتباه، كما أن حركاتها جميعها، تبدو كأنها متحكم فيها بواسطة آلية الساعة المنظمة، أما عندما تعزف الموسيقى أو تقني فإنها تفعل ذلك من خلال طريقة متكررة منظمة فاقدة للبهجة والروح، تشبه ما تقوم به الآلة. كما أنها ترقص بالطريقة نفسها أيضا. لقد اكتشفنا أن أوليمبيا هذه «غريبة» تماما، ونحن ليست لنا علاقة بها، فهي تبدو، بالنسبة إلينا، مثل مخلوق حي، لكن يظل هناك سبب ما يجعلنا لا نسبر أغواره أو نفهمه جيدا».

أما ناثانيل فكظم مشاعر المرارة التي كادت تسيطر عليه وهو يستمع إلى هذه الكلمات، فتحكم في الجانب الحاد من طباعه، وقال بشكل جاد تماما: «إن أوليمبيا قد تبدو غريبة تماما بالنسبة إليكم - أيها البشر العاديون الباردو المشاعر، أما بالنسبة إلى الذين يمتلكون قلوب الشعراء، فإنها تتجلى وتكشف عن دخيلتها، وهكذا فإن نظرة الحب من عينيها قد انبعثت نحوي أنا وحدي، ثم تدفقت عبر عقلي وحواسي، وفي حب أوليمبيا وحده وجدت ذاتي مرة أخرى. أما بالنسبة إليك فإن ما قامت به عندما ابتعدت عن ثرثرتكم وهذركم الفارغ الذي يتمتع ذوي الطبائع السطحية، أمر غير مناسب. إنها لا تقول سوى كلمات قليلة، هذا حقيقي، لكن هذه الكلمات القليلة تبدو أيضا مثل كلمات هيروغليفية مبهمة أصيلة، تتبع من عالم داخلي ممتلئ بالحب والمعرفة العليا النابعة من الحياة الروحية المستغرقة في تأمل الخلود، الذي يكمن وراء هذا العالم، ولكن، وبسبب ذلك كله، لا تفهمون شيئا، ومن ثم تذهب هذه الكلمات كلها هباء».

«ليحرسك الله، يا أخي العزيز» قال سيفغوند ذلك برقة، وتقريبا في حالة من الخوف، «لكن ما يبدو لي هو أنك تتطلق في مسار مشؤوم. يمكنك أن تعتمد عليّ إذن ... لا، لن أقول أكثر من ذلك!». وفجأة بدا سيفغوند، البارد، العادي، بالنسبة إلى «ناثانيل» صديقا مخلصا تماما، ومن ثم فإنه أمسك بيده الممتدة إليه وسلم عليه بحرارة.

لقد نسي ناثانيل تماما وجود فتاة تدعى كلارا، كان غارقا في حبها من قبل، كما اختفت صور أمه، ولوثاريو، وغيرهما من ذاكرته، لقد عاش فقط من أجل أوليمبيا، وقد كان يجلس معها كل يوم ساعات طويلة، ويستغرق في تخیيلات وتهويمات تتعلق بحبه لها، وكذلك العاطفة التي تظللها، والعلاقة الروحية الوثيقة التي تجمع بينهما، وقد كانت أوليمبيا تصغي إلى ذلك كله بإخلاص شديد.

ومن داخل أعماق طاولة الكتابة الخاصة به (المكتب) استخرج ناثانيل كل شيء كان قد كتبه من قبل: قصائد، وكتابات خيالية، رؤى، وروايات، وحكايات، قصاصات يومية كانت تتزايد يوميًا على نحو عشوائي، سوناتات ومقطوعات صغيرة وقصائد غنائية، ثم قرأها جميعا لـ أوليمبيا حتى نهايتها، وعبر ساعات طويلة، من دون أن يناله التعب أو العناء، فهو لم يحظ من قبل، بمثل تلك المستمعة العجيبة، فهي لم تكن تحيك الملابس أو تغزل الخيوط، ولم تكن تحرق بنظرها إلى خارج النافذة، ولم تكن تطعم عصفورا في قفص، ولم تكن تلعب مع كلب تحمله بين ذراعيها في حضنها، أو مع قطة تحبها، كما أنها لم تكن تحرك يديها أو أصابعها، هي قلق وهي تمسك بمنديل أو أي شيء آخر، وهي لم تجد قط أنه من الضروري أن تكتم تتأوبا من خلال سعلة مفتعلة؛ باختصار، لقد كانت تجلس بلا حراك، في حين أن نظرتها المهدقة مثبتة على عيني محبوبها، وهي ترنو إليه، على نحو مفعم بالحياة والشغف، بنظرة كانت تشتد، تتزايد شيئا فشيئا، وفقط عندما نهض ناثانيل وقبّل يدها، ومن دون شك، فمها، فإنها قالت «آه، آه»، ثم أضافت: «ليلة سعيدة، يا عزيزي!».

عندما عاد ناثانيل إلى غرفته كان مبهتجا، ومن ثم صاح: «آه يا ذات الجمال الرائع العميق، أنت فقط، أنت فقط التي تهميني على نحو تام».

ثم إنه شملته رجفة بهجة عميقة عندما تأمل ذلك التاغم الرائع الذي يوحد بين طبعه وطبع أوليمبيا، ويجمعهما - على نحو واضح - يوما بعد يوم، وقد بدا له أيضا أن ما تقوله أوليمبيا عن إنتاجه الأدبي، وعن موهبته الشعرية عموما، إنما يأتي من أعماق وجوده هو ذاته، وأن صوتها، كان فعلا صوت تلك الأعماق نفسها، وأن ذلك لا بد أن يكون هو الأمر في حقيقته؛ وذلك لأن أوليمبيا لم تقل قط سوى تلك الكلمات، التي ذكرت من قبل، لكن حتى ناثانيل

نفسه، وفي بعض لحظات الرزانة - عندما يستيقظ في الصباح مثلاً - كان قادراً على أن يدرك مقدار ما كانت عليه أوليمبيا من سلبية وصمت، لكنه - على كل حال - كان يقول لنفسه بعد ذلك: «أي معنى للكلمات؟». إن نظرة خاطفة من عينيها المقدسة تقول ما يفوق كثيراً ما قد يقوله أي حديث يدور فوق هذه الأرض، وهل يستطيع طفل سماوي علوي أن يكيف نفسه مع تلك الدائرة الضيقة التي تدور بفعل تلك الظروف البائسة المدمرة الخاصة بهذه الأرض الدنيا؟».

وقد كان البروفيسور سبالانزاني يبدو مبتهجا تماماً بتلك العلاقة التي تطورت بين ابنته وناثانيل، وقد أرسل إشارات كثيرة إلى هذا الأخير، تدل على رضاه عن هذه العلاقة ومشاعره الطيبة نحوه، ثم إنه عندما تجرأ ناثانيل في النهاية لأن يلمح - بشكل واضح - إلى رغبته في خطبة أوليمبيا، تهلل وجه سبالانزاني كله بابتسامة كبيرة، وقال إنه يمنح الفرصة كاملة لابنته لتقرر ما تريد. وهكذا فإن ناثانيل، وقد شجعت هذه الكلمات، وحركته الرغبة المتأججة في قلبه، قرر أن يرجو أوليمبيا أن تقول له - على نحو واضح، وبلا تحفظ، وبكلمات بسيطة - خلاصة رأيها في ذلك الحب الذي تكنه له عندما أخبرته - منذ وقت طويل - أنها تريد أن تكون له وحده، وإلى الأبد. ثم إنه بحث عن الخاتم الذي أعطته أمه له عندما غادر البلدة، حتى يستطيع أن يقدمه إلى أوليمبيا كرمز لإخلاصه لها، ولفجر ينبج ويتعلق بحياة جديدة تجمع بينهما، وفي أثناء بحثه عن الخاتم، رأى خطابات كلارا ولوثاريو، فالتقى بها جانباً دونما أدنى اهتمام، ثم وجد الخاتم، ووضعه في جيبه، وانطلق يعدو في اتجاه غرفة أوليمبيا، وعندما صعد إلى السلم ووصل إلى الجانب العلوي المنبسط منه، سمع صوتاً غريباً يهدر في صخب، وقد بدا ذلك الصوت كأنه يصدر من مكتب سبالانزاني، وقد كان هناك ضرب بالأقدام على الأرض، ولغو

ولفط، ودفع وضربات مكتومة ناحية الباب، مع أصوات متداخلة تقسم وتحلف وتسب وتلعن: «دعك من هذه الفكرة! دعك من هذه الفكرة، أيها الحقير، أيها الوغد! هل هذا ما خاطرت بحياتي من أجله؟ ها، ها، ها، ها! هذا ليس ما اتفقنا عليه! لقد صنعت العينين! لقد صنعت الدمية الميكانيكية المنظمة كالساعة أيها الأحقق التعس، عليك اللعنة أنت وآلية ساعتك! أيها الكلب الملعون، صانع الساعات الملعون، صانع الساعات، لترحل معك! أيها الشيطان، توقف، يا مخرج عروض العرائس! أيها الحيوان، توقف، اذهب بعيدا، دعك من هذا».

لقد كانت تلك الأصوات المرتفعة هكذا والمنهكة في شجار، هي أصوات سبالانزاني، ومعه البغيض كويوليوس، وعندما سيطر خوف مجهول على ناتانيل، اندفع إلى داخل المكتب، وقد كان البروفسور يمسك بها يشبه امرأة من كتفيها، في حين يمسك الإيطالي كويولا بها من قدميها، وكانا قد سيطر عليهما غضب عارم، يجذبانها ويشدانها بقوة من أجل أن ينتزعا أحدهما من الآخر، أما ناتانيل فتراجع إلى الخلف في ذعر عندما تعرف إلى أوليمبيا في هذا الشكل الأنثوي، ثم إنه اندفع متأججا بغضب جامح كي ينقذ محبوبته، وفي تلك اللحظة تحول كويولا نحوه بوجه مخيف، فانتزع الشيء الشبيه بالمرأة من يدي البروفسور وضربه بها ضربة مروعة، فسقط إلى الخلف بعنف وفوق المائدة، تلك كانت أشياء مثل بعض الأدوات الكيميائية (المعوجة) والزجاجات والأسطوانات الزجاجية موضوعة عليها، فوقعت جميعها، كما تحطمت الأواني الزجاجية وتفتتت إلى ألف قطعة، أما كويولا فوضع الشيء الشبيه بالمرأة على كتفه، ثم، وهو يضحك ضحكة، انطلق يعدو بسرعة هابطا السلم، حتى إن قدمي تلك المرأة اللتين كانتا تتدليان على نحو منفر خلف ظهره، كانتا ترتطمان بذلك السلم محدثتين جلبة وصوتا خشيبا مكتوما.

توقف ناثانيل، وقد جمده الرعب، لقد رأى الأمر بوضوح تام، رأى وجه أوليمبيا الشمعي الشاحب شحوب الموت، وهو يخلو من عينيْن فيه، وما كان فيه - بدلا منهما - مجرد فجوتين سوداوين، لقد كانت دمية ميتة!».

أما سبالانزاني فقد كان يتدحرج مترنحا فوق الأرض، وقد أصابت قطع الزجاج المتكسرة رأسه وصدره وذراعيه بجروح كان الدم يتدفق منها كما لو كان يتدفق من نافورة، لكنه، ويكل ما يملك من قوة، استجمع شتات نفسه وصاح «اتبعه، تعقبه، ماذا تنتظر؟ لقد سرق كويليوس مني دميّتي الآلية الأتوماتون الأجمل. لقد كلفتي عشرين عاما من العمل! لقد غامرت بحياتي من أجلها! وتلك الدواليب الصغيرة الميكانيكية فيها، وآلية الكلام، والمشّي، كلها ملكي، ومن صنيعتي! أما العيان فمسرّوكتان منك! أيها الحقير الملعون، تعقبه! استعد أوليمبيا لي ثانية منه، وهاتان هما! هاتان هما العيانان!».

عند هذه النقطة رأى ناثانيل عينيْن ذواتي نقاط دامية بداخلهما ترقدان على الأرض وتحقدان فيه، ثم أمسكهما سبالانزاني بيده غير المجروحة، وقذف بهما نحو ناثانيل، فارتطمتا بصدره. هنا اجتاح الجنون ناثانيل وأنشَب فيه مخالبه القوية الملتهبة فمزقه وهاجم عقله بعنف فطفق يضحك ويقول: «ها، ها، ها! دائرة من النار! من النار! در بسرعة! در! من النار! در بسرعة! در! دائرة من النار! بمرح! ببهجة! وجدل! دمية متحركة ها، بمرح وجدل! دمية متحركة ها، دمية متحركة جميلة، در بسرعة! در!» ومع صيحته تلك قذف بنفسه بقوة فوق البروفسور، وأمسك بحلقه، وأوشك أن يقتله خنقا لولا أن هذه الجلبة كانت قد جذبت أنظار حشد من الناس في الخارج، فاندفعوا إلى داخل البيت، وأبعدوا عنه ناثانيل الشديد الغضب، ومن ثم أنقذوا البروفسور وبدأوا على الفور يعالجون جروحه. أما سيفغموند، صديق ناثانيل، وعلى الرغم من قوته

البدنية الواضحة، فإنه لم يستطع أن يكبح جماح صديقه المجنون الذي استمر يصيح بصوت مخيف «در بسرعة، دمية متحركة، در!» Spin, Spin بقبضتي يديه المضمومتين بقوة، هنا وهناك، وأخيرا نجحت تلك القوة المتوحدة لمجموعة من هؤلاء القوم في التغلب عليه وطرحه أرضا وتقييد حركته على نحو محكم، ثم إن الكلمات التي كان يصيح بها قد انحلت وصارت غامضة حتى أصبحت مثل خوار حيوان مخيف، ثم إنهم أخذوا ناثانيل بعد ذلك، ذلك الذي كان واقعا في براثن جنون مخيف متأجج، إلى مصحة للأمراض العقلية.

أيها القارئ العزيز، قبل أن أواصل حديثي فأخبرك بما حاق بعد ذلك بتعس الحظ ناثانيل، يمكنني أن أخبرك كذلك، وعلى افتراض أنك تشاركني اهتمامي، بمصير صانع الآلات والكائنات الآلية المخلقة البارع سبالانزاني، بأنه قد شفي تماما من جروحه، وأنه قد أجبر على مغادرة الجامعة؛ وذلك لأن حكاية ناثانيل قد أحدثت اضطرابا كبيرا هناك، وقد اعتبرها الجميع نوعا من الخداع الذي لا يمكن التسامح معه، والذي جعل دمية خشبية، بدلا شخص حي، تتسلل وتدخل خلصة إلى جلسات الشاي المحترمة التي كانت تعقد هناك (والتي شاركت أوليمبيا فيها بنجاح كبير)، وحتى المتاجرون في القانون قد قالوا أيضا إن تلك الخدعة كانت متقنة، وإن كل ما كان يتضمنه ذلك من خداع يستحق اللوم إنما كان يتم علانية أمام الناس؛ ومن ثم فإنهم قد أدركوا - على نحو بارع - أن أحدا فيما عدا هؤلاء الطلاب شديدي الذكاء قد اكتشف هذا الخداع، هذا مع أن الجميع الآن يتظاهرون بالحكمة، ويزعمون أنهم يتذكرون تلك الأشياء التي كانت تبدو لهم جديرة بالشك، لكنهم لم يقدموا أيضا، وعلى نحو واضح، أي شيء له قيمة حقيقية يدل على ذلك، فهل كان الأمر جديرا بالشك بالنسبة إلى أي فرد، مثلا، ووفقا لشهادة بعض المتأنقين المعتادين حضور جلسات الشاي تلك، لو كانت أوليمبيا تقوم بالعطس والتثاؤب أكثر

من غيرها؟ لقد أدت أوليمبيا، وهذا ما أكده رجل مهذب متأنق، ذلك الصوت الخاص بآلية الدمية الميكانيكية التي تستعد للعمل، وكانت هناك في الوقت نفسه صرخة طويلة حادة ملحوظة، وما شابه ذلك، أما أستاذ الشعر والبلاغة فأخذ مقدارا صغيرا من السموط بيده، ثم أغلق صندوق السموط بقوة، محدثا صوتا عاليا، ثم نظف حلقة في رزانة وقال: «يا رجال الطبقة الراقية ونساءها، ألا ترون أين تكمن المشكلة؟ إن الأمر كله مجرد أليغورة (عظة مجازية)، استعارة طويلة ممتدة! هل تفهمونني؟ وكونوا عاقلين وهادئين»، لكن عقول كثير من هؤلاء القوم المحترمين المنتمين إلى الطبقة الراقية لم تستطع أن تهدأ، فقد ضربت تلك الحكاية الخاصة بالدمية المخلقة أعماق أرواحهم؛ ومن ثم ظل يتسلل إليهم، خفية، في الحقيقة، نوع من عدم الثقة الملحوظة في الشكل الإنساني. ومن أجل أن يصبحوا مقتنعين تماما بأنهم لم يقوموا في حب دمية خشبية، كان كثير من الشباب الفارقيين في الحب يطلبون من محبوباتهم أن يفتنن ويرقصن بشكل أقل من ذلك الشكل التام المعتاد، وأيضا أنهن خلال قيامهن بالقراءة ينبغي لهن أن يقمن يرتق الملابس وحياتهن، واللعب مع كلب صغير، وما شابه ذلك، ولكن، والأكثر أهمية من ذلك كله، أنهن ينبغي لهن ألا يكتفين فقط بالاستماع، بل ينبغي لهن أن يتحدثن أيضا، وبالطريقة التي تشير إلى أن ما يقلنه إنما يدل على تفكير حقيقي، وأيضا على وجود مشاعر وراء هذا التفكير والكلمات، وفي ضوء هذا النظام أصبحت علاقات حب عديدة أكثر قوة ومتانة، بينما انحلت علاقات، وروابط أخرى، وتفككت بهدوء، وقد كانوا يقولون: «إنك لن تستطيع أن تتكهن بالطريقة التي ستصير إليها الأمور»، ومن أجل مواجهة كل أنواع الشكوك، كانت هناك كمية لا يمكن تصديقها من عمليات التثاؤب والعطس في حفلات الشاي تلك كلها.

وكما ذكرنا، فإنه كان على سبالانزاني أن يغادر المدينة كي يتجنب أي تحقيق قانوني معه بسبب الخداع الذي قام به حين أدخل دمية مخلفة إلى المجتمع البشري، كذلك كان على كوبولا أن يغادر أيضا. أما ناتانيل فاستيقظ كما لو كان واقعا في برائن حلم مهيم مخيف، وفتح عينيه، وشعر بإحساس من البهجة، لا يمكن وصفه، يتدفق بداخله، ويصعبه دفء سماوي علوي، لقد كان يرقد في سرير في غرفته بيت أبيه، وكانت كلارا تميل فوقه، وكانت أمه ولوثاريو يقفان قريبين منه.

«أخيرا، أخيرا، يا محبوبي ناتانيل، قد شفيت من مرضك المخيف. أنت لي مرة أخرى الآن!»، هكذا قالت كلارا من أعماق روحها، وأخذت ناتانيل بين ذراعيها. على كل حال، فإن دموعا حارة تدفقت من عينيه، معبرة عن البهجة الصافية، والأسى أيضا، وتتهد بصوت مرتفع وهو يقول «يا كلارتي العزيزة!».

أما سيفموند، الذي كان قد قاسى ويلات صديقه وشاركه فيها، فقد جاء إليه، وسلم عليه ناتانيل بيده وقال: «يا أخي المخلص، أنت لم تتدخل عني قط».

هكذا تبدد كل أثر للجنون وانقشع، ثم أصبح ناتانيل أكثر قوة في ظل تلك الرعاية الشاملة التي أحاطته بها، وكذلك أحباؤه وأصدقائه. هكذا دخل الحظ السعيد في ذلك الوقت إلى المنزل، ثم مات خال مسن بخيل له، وترك لأم ناتانيل قدرا معتبرا من المال، إضافة إلى أملاك صغيرة في منطقة جميلة ليست بعيدة عن بلدتهم، وقد حدث ذلك في الوقت الذي رغبت الأم فيه، ومعها ناتانيل وكلارا - وقد كانا يرغبان في الزواج - ومعهم لوثاريو، أن ينتقلوا إلى ذلك المكان الجديد. لقد أصبح ناتانيل أكثر رقة وبراء مما كان عليه من قبل، ثم إنه أدرك - للمرة الأولى - حقيقة ما كانت عليه كلارا من طبيعة رائعة وبريئة. ولم يبق أحد بعد ذلك بالتلميح - ولو بشكل بعيد تماما - إلى ما قد حدث في الماضي. فقط عندما كان

سيفموند على وشك الرحيل، حدث أن قال ناثانيل: «في أمان الله يا أخي! لقد كنت أسلك طريقا مخيفا، لكن عندما حان الوقت جاء ملاك وقادني إلى الطريق الصحيح! آه، لقد كان ذلك الملاك هو كلارا». ولم يشأ سيفموند أن يدعه يستطرد في هذا الحديث خوفا من أن تُبعث فيه تلك الذكريات المؤلمة العميقة، من جديد.

هكذا حان الوقت لأن ينتقل هؤلاء الأشخاص السعداء الأربعة إلى تلك الأملاك الصغيرة التي ورثتها الأم، وقد كانوا يجوسون خلال شوارع المدينة في منتصف النهار، وكانوا قد اشتروا أشياء كثيرة، وكان البرج الطويل الخاص بأحد المباني العامة في المدينة يلقي بظلال ضخمة فوق منطقة السوق. وهنا قالت كلارا: «دعنا نصعد ذلك البرج مرة واحدة فقط... وننظر من خلاله عبر الجبال». وبسرعة فائقة صعد ناثانيل وكلارا معا البرج، وذهبت الأم مع خادمة لها إلى البيت، أما لوثاريو فلم يرغب في صعود كل تلك الدرجات التي تؤدي إلى قمة البرج؛ ومن ثم فإنه فضل أن ينتظرهما أسفله. هكذا وقف العاشقان، ذراعا في ذراع، في قاعة العرض (الغالييري) العليا من البرج، وحدقا نحو الخارج، نحو غابة يتضوع أريجها، ونحو جبال زرقاء تشرئب مثل مدينة عملاقة خلف تلك الغابة.

«انظر فقط إلى تلك المجموعة من الشجيرات الرمادية القصيرة الجميلة التي تبدو كأنها تتحرك وتتقدم نحونا»، قالت كلارا ذلك، ووضع ناثانيل يده على نحو آلي في جيبه الجانبي، ووجد بداخله «تليسكوب» كوبولا، وحدق من خلاله، وكانت كلارا تقف أمام العدسة مباشرة، فانتابته رعدة وقشعريرة، وسيطرت عليه، وشاحبا كالموت حدق في كلارا، ثم في التو بدأت عيناه تدوران في محجريهما، وبدوتسا كما لو أن نارا تومض وتختفي، ثم تتوهج خلفهما، ثم بدأ يزار على نحو مرعب مثل حيوان أسير، ثم وثب عاليا في الهواء، في حين كان يضحك بشكل شنيع مرعب، ثم إنه صرخ بصوت حاد:

«حشوة، دمية متحركة، قصة ملفقة، دمية متحركة، حشوة»، وبقوة كبيرة أمسك بكلارا، وحاول أن يقذف بها من فوق البرج. ولأنها كانت في حالة من الخوف القاتل، تشبثت بـ «درايزين» شرفة البرج، وقد سمع لوثاريو ذلك الهياج الخاص بذلك المجنون، وسمع صرخة كلارا التي تتم عن الخوف، وتدفقت هواجس مخيفة بداخله، فانطلق يعدو صاعدا سلالم البرج، وقد كان باب المستوى الثاني المنبسط في البرج مغلقا، وتزايدت صرخات كلارا أعلى فأعلى، ولشعوره بالتشتت الشديد بسبب احتدام الخوف والغضب بداخله، ألقى لوثاريو بنفسه على الباب، فانفتح. ثم أصبحت صرخات كلارا، شيئا فشيئا، أكثر ضعفا: «النجدة، ساعدوني، ساعدوني»، ثم تبدد صوتها في الهواء. أما لوثاريو فصرخ قائلا: «لقد ضاعت، قتلها رجل مجنون»، وقد كان باب قاعة العرض مغلقا أيضا، وقد منحه اليأس قوة فخلع الباب بمفصلاته. يا إله السماوات، كانت كلارا. بينما يمسكها ناثانيل الذي يهذي، تتدلى معلقة في الهواء من فوق شرفة قاعة العرض، وقد كانت تمسك بالدرايزين الحديدي للشرفة بيد واحدة، وبسرعة الضوء أمسك لوثاريو أخته بشدة وجذبها إلى الخلف، وفي الوقت نفسه وجه لطمة قوية بقبضته المحكمة إلى وجه ذلك الرجل المجنون الهائج، فتراجع إلى الوراء بقوة، وترك ضحيته. ثم انطلق لوثاريو نازلا درجات البرج، وكانت أخته الفاقدة للوعي بين ذراعيه، لقد أنقذت، أما ناثانيل فكان يدور داخل قاعة العرض، يهذي ويثب عاليا في الهواء، ثم يصرخ: «قصة ملفقة حشوة، دائرة من النار، قصة ملفقة، حشوة، دائرة من النار». وقد هرع الناس وجاءوا عندما سمعوا تلك الصرخات الوحشية وتجمعوا أسفل البرج، ومن بينهم برز - على نحو عملاق - المحامي كوبوليوس، الذي كان قد وصل توا إلى المدينة وتوجه مباشرة إلى منطقة السوق. وقد أراد بعض الناس أن يدخل البرج ويسيطر على

ذلك الرجل المجنون، لكن كوبوليوس ضحك وقال: «لا تزعجوا أنفسكم، إنه سوف ينزل بنفسه فوراً»، ثم حذق والجميع معه إلى أعلى. أما ناثانيل فتوقف فجأة كأنما قد تجمد في مكانه، ثم انحنى إلى أسفل ومال، وتعرف على كوبوليوس، ثم بصرخة عالية شقت الفضاء قال: «ها! عيون جميلة! عيون جميلة!»، ثم قفز من فوق الشرفة إلى الأرض.

وبينما كان ناثانيل يرقد على أرضية الشارع الممهدة وقد تحطم رأسه، اختفى كوبوليوس بين الحشود.

بعد ذلك بعدة سنوات، كان يمكنك أن ترى كلارا، في مكان قصي من الريف، تجلس مع رجل شفيف محب لها، يدها في يده، أمام باب ذلك البيت الريفي الجميل، وهناك طفلان جميلان يلعبان عند قدميها، ومن ذلك المشهد كان يمكنك أن تستنتج أن كلارا قد وجدت - في النهاية - تلك السعادة المنزلية الهادئة التي كانت ملائمة تماماً لطبعها المرح المبتهج المميز، تلك السعادة التي لم يكن ناثانيل - ذلك الذي كان مستغرقاً في هذيانه الداخلي - ليقدر أنه يمنحها، أبداً، سعادة مثلها.



رؤى نقدية متعددة

نستعرض، فيما يلي، أهم الدراسات النقدية الحديثة التي أعادت النظر والفحص للأفكار الأساسية التي جاءت في مقال فرويد نفسه، وكذلك في قصة هوفمان التي قام على أساسها ذلك المقال، والتي قدمنا ترجمة كاملة لها في هذا الكتاب.

وقد كتب هذه الدراسات النقدية كل من:

- 1 - ديفيد إيلسون: أستاذ الأدب الفرنسي والأدب المقارن، ورئيس قسم اللغات الأجنبية بجامعة ميامي، فلوريدا، الولايات المتحدة الأمريكية، ومؤلف كتب كثيرة عن بروسست، وألبير كامي، والكلمات، والعالم، وغيرها. وقد كتب كثيرا حول هذا الموضوع في كتابه: الأخلاقيات والجماليات: من الجليل إلى الغريب (2001) (2).

«ومن انفراد وطلال مقامه في البلاد والخلاء، والبعث من الإنس - استوحش - لاسيما مع قلة الأشغال والمذاكرين... والناس لا يفزعون إلا من شيء هائل شنيع، وقد عاينوه أو صوره لهم وأصف صدوق اللسان، بليغ في الوصف، ونحن لم نعاينها ولا صورها لنا صادق»

(الجاحظ، متحدثا عن

الجان والأشباح،

كتاب الحيوان) (1)

- 2 - هيلين سيكسو (1937 - ...): كاتبة مسرحية، وشاعرة، وفيلسوفة فرنسية، وناقدة أدبية مشهورة، وقد كتبت هنا دراسة بعنوان: «السرد المتخيل وأشباحه: قراءة في مقال فرويد حول الغربة»⁽³⁾.
- 3 - سارة كوفمان (1934 - 1994): ناقدة وفيلسوفة فرنسية، من تلميذات دريدا. لها كتابات مهمة حول ينتش، وفرويد، وكايط، وروسو، وغيرهم. وقد انتحرت في العام 1994، ودراستها هنا بعنوان: «القرين هو/ والشیطان، غربة رجل الرمال»⁽⁴⁾.
- 4 - ليز مولر: محاضرة في قسم الأدب المقارن بجامعة كوبنهاغن، لها بضعة كتب مهمة، منها كتابها «نظرية فرويد في الأدب»، ودراستها التي اعتمدنا عليها هنا بعنوان: «رجل الرمال: الغربة كمشكلة من مشكلات القراءة»⁽⁵⁾.
- 5 - نيل هيرتز: أستاذ متفرغ بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة جون هوبكنز بالولايات المتحدة الأمريكية، مهتم بأشكال الجليل في الأدب، وكذلك بتاريخ التصوير الفوتوغرافي، ودراسته هنا عنوانها هو: «فرويد ورجل الرمال»⁽⁶⁾.

أولاً، ذلك الواقع الذي يحاكي الخيال

يرى إليسون أوجه تشابه كثيرة بين ناثانيل، الشاعر، وبين أوليمبيا الدمية المخلقة، فيقول، «ليست فقط حياة ناثانيل، وجسد أوليمبيا الآلي، هما ما قد تم تكوينهما وبناءهما حول مشكلات الحضور والغياب للعينين، وكذلك الموضوع المتكرر الرئيسي الخاص بالرؤية عموماً، لكن أيضاً هناك ذلك المشهد المسخي الغروتسكي الخاص بفصل وإعادة تنظيم أطراف ناثانيل عندما كان صغيراً واكتشفه كوبوليوس في مكمنه، الذي يرهص ويتبأ بمصير أوليمبيا وقدرها المحتوم التالي في القسم الأخير من القصة، خاصة عندما انتهى الصراع والعراك بين سبالانزاني وناثانيل حولها في النهاية بتمزيقها أو بتحويلها أوصالاً مفككة متقطعة لا يمكن تنظيمها أو تجميعها في كل أو كلية مرة أخرى.

هكذا فإن ناثنل، الذى أعجب بأوللمبلا، واعقء أنه لحبها، والذى جعلها موضوعا لانفعاله الخاءع، هو أىضا لشبها كئرا. إن التشابها بىن الشاعر الشاب والأؤوماءون (الكائن المخلق الآلى) ربما كان أءء الأأأأراء الغربلة اللل ءوأل بها هءة القصة.

ولفرد إلسون جانبلا مهمًا من بءءه - ءول الفراءة وفروىء - لموضوع القرىن والعىنلن، فهو لرى أن العىنلن، فى قصة هو فمان، هى مباءأ الءلا، لكنها أىضا مباءأ الءلا الاصطناعلة، فالبلبل لخلق - نرجسلًا - مخلوقاءه من ءلال عىنله، لا ىلكأثر بأعضائه، وهو لجعل كلارا غربلة عنه، ولفك ارءباطه بها عن طرىق قراءة قصائءه لها. كلارا العاقلة، الواضءة، الواقعللة، لا ءنناغم مع مخلوقات ناثنلل وأعماله الخلاللة اللل ىففق معها أكأر قرىنه الصامء، مرآءه، موضوع إسقاطاته أوللمبلا، الأؤوما، الآلىة، المخلقة.

إن ناثنلل لخلق هنا من ءلال المءاكاة، ىلكأثر من ءلال المءاكاة والازءواج والءلا المزءوجة، القرىن، المءل، الشبه، الذى لا لكون بالضرورة صورة مرأولة حرفلة له، بل ءعبىر مءازى لخالل مءسء لمءاؤه وأءلامه، من ءلال قولة ءمءلل للروءة، الانقسام والازءواج الذى ىنءمل إلى المرالا والظلال وغرىزة الموء، فالعىن هنا مصدر شلطانل للءلا، قولة شلطانلة خاصة بالازءواج. وعلى عكس ما قاله فروىء، لقول هو فمان فى هءة القصة إن ناثنلل إذا فقء عىنله سلسءعلء نشاطه الجنسلى، لا أن لفقءه، سىصبع واقعلًا، لا لخاللًا. وللس رءل الرمال هنا بءلل الأب القاءر على العقاب والإخصاء - كما نظر إلىه فروىء - بل إنه قرىن لخالل شلطانل ىبىء الفرصة للاللاع على الأسرار، والكشف عن الخفى والمءبوء والخالل.

إن القرىن لىس لىًا وللس ملاء، لقق صمم، وأنءج من أجل أن لكمل الءلا، كى لكمل اللل، كى لعله ءالءا، وهو أىضا النذىر بالموء. كما أشار إلى ذلك فروىء ورائك من قبله. إنه لطفى، من ءلال كماله واكءماله، الءضور الءاص للموء، من ءلال خلقه لما لرجو أن لكون الأقران الءالءة المءسءة له، الأشباء الءالءة اللل لءاول الإنسان أن لهرب من ءلالها من الءقلقة اللل فعواها أن الموء موءوء فعلا - من قبل - فى الءلا، وأن إءساس الفراءة الءاص بالقرىن إنما ىنشأ عن كونه لا لسلطلىع إلا أن لسلأىر أو لسلأضر معه تلك الءقلقة اللل لءاول الإنسان - بلا ءءوى - أن ىنساها: الموء.

لقد كان هوفمان يعرف أن الغربة هي منطقة خاصة بالموت، أي بما لا يمكن الإحاطة به أو احتواؤه، بالموت المتكرر، وهي تلك المنطقة التي دخلها فرويد في العام 1919، بعد سكرة الموت الطويلة الخاصة بالحرب العالمية الأولى، لكنها أيضا المنطقة التي دخلها ينتش قبله أيضا، ودخلها فلاسفة ومحللون نفسيون، ثم دخلها فرويد كي يكتشف وجودها في الخيال الأدبي الرومانتيكي المكتوب قبل عصره بمائة عام، كما ذكرنا ذلك في مواضع كثيرة سابقة في هذا الكتاب.

إن ترددات فرويد المتعددة، تأرجحاته، تعريفاته، وإعادة تعريفاته، خطابيه المزدوج، المتناقض وجدائياً ومعرفياً، حذره، وعدوانيته، كلها دلائل - كما يشير إليسون - على حيرته المعرفية، عدم تأكده الناتج من انقساماته الداخلية كمحلل فيما يتعلق بموضوع مراوغ، ويهرب دوماً من التحديد، مثل الغربة، مما يعكس كذلك ذلك النمط المتلفظ به تحت تلك البنية الواضحة أو الصريحة، بنية السطح التي في حكاية هوفمان الغريبة.

هكذا يحاكي مقال فرويد قصة هوفمان الطويلة، وهكذا مثل ذلك المقال نوعاً من التردد والشك والالتباس بين السيطرة العقلية على الأحداث والتشطي أو التفكك غير القابل للتحكم فيه بداخلها، وربما كان ذلك راجعاً - في المقام الأول - إلى أنه كان يرى نفسه داخل القصة، وأنه لم يستطع أن يبعد أو يستبعد نفسه عن ذلك السرد المنطقي الذي كان هوفمان يقدمه، أو عن نفوذه الساحر الذي هيمن من خلاله على أحد كبار مفكري القرن العشرين بواسطة شخصيات خيالية تنتمي إلى قرن قبله. لقد سيطر نص هوفمان على فرويد وتلبسه، هيمن عليه، انتابه، تكرر ظهوره لديه، حضر على الرغم من غيابه، في حين غاب فرويد على الرغم من حضوره، ومن ثم كان كل ما استطاعه فرويد هو أن يعيد ويكرر، لا أن يُغيّر فعلاً ويُجدد. ومثلما كرر بعض أفكار ينتش على الرغم من نبذة التعالي التي أشار من خلالها إليه، فإنه كرر أيضاً كثيراً من أفكار هوفمان وقيماته كأمثلة دالة على الغربة - كما يراها هو - في حين أنها كانت في الواقع الأمثلة الخاصة بهوفمان، وقد جاءت إليه كأشباح، انتابت عقله، وسكنت مقاله.

وأقرب الشخصيات إلى فرويد داخل القصة - فيما يرى إليسون - هي شخصية كلارا، ذات التفكير المنطقي الواضح، إنها تبدو كأنها ترهص بمجيء فرويد، الأب الحقيقي للتحليل النفسي، إنها تتحدث إلى محبوبها،

ناثانيل، بأسلوب تحليلي نفسي لا يمكن تجاهله، لقد كانت تتحدث عن الغرابة أيضا قبل أن يتحدث عنها فرويد بمائة عام تقريبا، إنها تطمئن ناثانيل فيما يتعلق بمخاوفه من كويوليوس، ويقوم تحليلها لحالته على أساس تمييز واضح، ومؤكد لديها، بين «الداخل» الخاص بعقل ناثانيل الميال إلى الاكتئاب والمولد للأفكار بعضها من بعض، وبين الواقع «الخارجي»؛ ومن ثم فإنه - في رأيها - يمكنه أن يجد العزاء والسلوان من أحزانه، ويُشفي من أخيلته المخيفة لو استطاع أن يعرف أن مخاوفه - تلك - مجرد مخاوف متخيلة، وأن يعرف أن ما رآه - عندما اختبأ في غرفة أبيه - ليس له أي أساس من الواقع، لكنه كان نتيجة لإسقاطاته المتخيلة.

هنا سعى نحو الحقيقة، لكن هذا الدافع الغلاب الغريب قد ترتب عليه أيضا دمار العائلة والبيت. ويفترض أن كلارا ووالدة ناثانيل هما من حملا على عاتقهما مهمة حماية المنزل الذي دمره الوالد، ومعه ناثانيل وكويوليوس، وغيرهما من الرجال، أمثال كويولا وسبالانزاني، والذين تشابكت جهودهم معا وتراكمت معه فأنتجت بدعة، دمية غير حقيقية، لا هي حية ولا ميتة، نوعا من الخداع الذي تمثله أوليمبيا، أوتوماتون لا تحتوي على أي تشابه حقيقي مع أي امرأة حقيقية، يتجاوز تشابه تلك المواد الوامضة المشعة التي كانت في مدفأة والد ناثانيل مع الذهب الحقيقي.

وإنه حتى بعد تقطيع أوصالها، وإبعادها وطردها، ظلت أوليمبيا حية، بقيت شبحا بين الأحياء، عقبة في طريق الوصول إلى نهاية مقنعة للاستدلال الأخلاقي والمنطق. إن تمزيق أوصالها لا يعني نهايتها أو موتها؛ لأنها لم تكن أصلا حية حتى تموت، بل لقد فُكِّكت؛ ومن ثم قد تمكن إعادتها من جديد، وهي قد عادت من خلال أعمال فنية أخرى فعلا، في المسرح مثلا. هكذا - كما يشير إليسون - لا يمكن للكائنات الآلية أن تموت، فالموت الموجود وراءها، لا يموت، بل يعاد تكوينه بوصفه نوعا من التكرار الجحيمي/المتجدد، والذي يكون في العادة، غريبا.

يقول ديفيد إليسون أيضا: إنه عندما ننظر من قرب إلى قصة هوفمان، ودراسة فرويد عنها، سوف نجد نوعا من التشابه الغريب بينهما، عند ذلك المستوى الذي يمكن تسميته بالدافعية اللاشعورية الكامنة خلف أو وراء الحوار القهري الخاص بمشكلة «التأطير» Framing والإغلاق السردى لدى الكاتبين، كما أنهما معا، يحاولان جاهدين - باستماتة - وضع

الغربة والإحاطة بها داخل بنية منطقية، ففي حالة فرويد، مثلاً، هناك مجهوداته المستميتة، للتمييز بين الأشكال الممكنة المختلفة من الغربة في الفن والحياة، ولكن تصنيفنا لظاهرة كالغربة، على نحو محدد، قد يعمل على إبطال الجانب الخاص بالقوة الهائلة غير المستقرة الخاصة بها، والمميزة لها.

وهكذا فإن الغربة هي قوة هائلة، تتجاوز الحدود، لا تسكن في بيت واحد يؤديها؛ بل تخرج من بيت إلى آخر، ومن إطار إلى آخر، من مجال إلى آخر، من الفن إلى الحياة، ومن الحياة إلى الفن، ثم الأدب، ثم العلم، ثم تعود مرة أخرى إلى أحد بيوتها السابقة، كأنها ترفض التأطير والأسر، وكأنها لا تستطيع أن تجد ذاتها إلا في اغترابها؛ لأن استقرارها يعني موتها، لأنها لو استقرت لم تعد بعد غريبة، هنا تحولت كلارا في قصة هوفمان من الوقوع تحت أسر مشاعر الغربة التي كانت تتابها وهي تفكر في ناثانيل وتتعلق به، ولا تستطيع أن ترتبط به، لكنها لا تصبح غريبة بالنسبة إليه؛ بل أليفة ومألوفة معه وله، تحولت إلى أليفة مع زوج آخر، أليفة لشخص آخر، ولم يمكن هذا ممكناً إلا بغربة وغربة لحقاً بناثانيل، غربة الموت والبعد، غربة قد يتحول معها شخصه إلى شبح، ينتابها في ليلها وأحلامها، لكنه - حتى نهاية القصة - كان شبحاً غائباً، غير موجود حتى الآن - على الأقل - بالنسبة إليها، في صمتها، وهنأتها الظاهرة. والخلاصة التي ننتهي إليها من دراسة إليسون على قراءة فرويد لقصة «رجل الرمال»، هي:

1 - إنها قراءة للقراءة، أي قراءة لما توصل إليه فرويد من قراءته لقصة هوفمان تلك، إضافة إلى أنها أيضاً قراءة للقصة، ولكن من منظور جديد أثارتته القراءة الأولى التي قام بها فرويد.

2 - خلال دراسته هذه ينتهي إليسون إلى القول إن ناثانيل الشاعر، الشخصية المحورية في القصة، هو أشبه بأوليمبيا الفتاة الدمية المخلقة، الجميلة التي تفتقر إلى الروح، وإنه يبدو مثلها كأنه يقوم بفعل جميل، في حين يفتقر ما يقوم به في واقع الأمر إلى الروح، وإنه يُسقط أفكاره وانفعالاته ورؤاه المفككة عليها، كما أنه يعيش من

خلالها الحياة المزدوجة للقرين، للشخص الذي يكون ظاهره غير باطنه، الذي يكون ما يقوله غير ذلك الذي يفعله. كما أن فرويد نفسه في دراسته حول هذه القصة قد فعل الأمر نفسه أيضا.

3 - إن مقال فرويد نفسه يحاكي قصة هوفمان، بما فيها من تردد وشك والتباس وتفكك وتداخل بين مستويات السرد، لكنه أيضا مثل شخصية كلارا، العقلانية الواضحة المنطقية، فهو يحاول أن يفرض طبيعته المنطقية على نص، ليس بطبيعته كذلك، ومن ثم كانت قراءته لهذه القصة تفتقر إلى الروح.

ثانيا: الغرابة وأشباح السرد

في دراستها التي كرستها لقراءة قصة رجل الرمال، لتيودور هوفمان، وكذلك قراءة فرويد لها، تقول هيلين سيكسو: «هناك شيء (بري) متوحش في الغرابة، إنه جو متأجج، قد يجعل الروائي بلا حماية أو أسلحة يدافع بها عن نفسه، إنه يهيمن عليه ويحاصره».

والغرابة في رأي سيكسو هي مركب أو مزيج يتدفق ويعمل على تكاثر الصدوع داخل السرد، ويشير إلى تلك الفجوات التي نحتاج إلى تفسيرها، فلا شيء أكثر مراوغة أو مخاتلة من البحث عنها، من ذلك السعي وراءها، والذي تشكل حركته تلك المتاهة التي تحرض على القيام بهذا السعي، وتدفعه، إنه ذلك الإحساس بالغرابة أو الغرابة الذي يفرض سره الضروري في كل مكان. وينجز ذلك بعض الاكتشافات، من خلال ذلك القرين الخاص بالمؤلف؛ ألا وهو التردد Hesitation، فنحن نواجه هنا - إذن - بنص معين، بالنص ومعه الظل المتعلق بتردد مؤلفه وتأرجه، ومعهما قرينهما الدال على المغامرة أو الطيش، وهنا تقترب سيكسو كثيرا من مفهوم تودوروف للغرابة كما عرضناه في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

إنها تقول إن ما يتكشف حتما داخل النص أمام عيني القارئ هو نوع من «مسرح العرائس»، فيه تُقدَّم الدُمى الحقيقية أو الزائفة، والحياة الحقيقية، وكذلك الحياة التي تحاكي، من خلال معدّ مسرحي (أو قائم بالإعداد) مهيمن على عمله، لكنه أيضا صاحب نزوات وتقلبات.

ليست هناك بؤرة محددة للغرابية، كما ترى سيكسو ليست هناك نواة محددة للغرابية، الغرابية موجودة دائماً على الأطراف الخاصة بشيء ما، وقد ربطها فرويد بمفاهيم أخرى تتماثل معه (المخيف، المرعب، المغلق، المعذب، الغريب)، أو فرد داخل عائلة، لكنه في واقع الأمر ليس عضواً في هذه العائلة، إنه غريب على العائلة، وعن العائلة، وفي العائلة. وترى سيكسو كذلك أن هناك خصائص أدبية عدة في مقال فرويد موضع الاهتمام تجعله أقرب إلى القص السردية منه إلى المقال العلمي، ومنها: ذلك الاشتغال والدأب الطويل المتعلق بالشاعر والانفعالات الشخصية، وذلك التوزيع وإعادة التوزيع الدرامي للأحداث في ضوء وجهات عدة من النظر، وذلك التشويق، وتلك المفاجآت والمآزق، وهذه كلها خصائص تعمل بشكل سردي، وقد اتخذ المؤلف - فرويد - خلالها صفة السارد للأحداث، تلك الخاصية لا يستطيع المحلل أن يتخذها. وتتفق هيلين سيكسو مع كثير من الباحثين في أن فرويد قد حول قصة رجل الرمال في الاتجاه الخطي المنطقي المباشر فيما يتعلق بالتأويل لحالة ناثانيل، ونظر إلى هذه القصة كأنها نوع من دراسات الحالات المرضية، كما يحدث في العيادات النفسية، حيث تبدأ روايته لها من ذكريات الطفولة الخاصة بناثانيل إلى حالة الهتر والخبل التي أصابته، ثم تجيء نهايته المساوية بعد ذلك. هكذا تدخل فرويد في القصة مرات عدة: فمرة يحاول أن يجعل غير المنطقي والخيالي منطقياً وعقلانياً (أي تحويل الغريب إلى مألوف)، ومرة يحاول أن يقيم علاقات وروابط واضحة لتأويل أحداث معينة، في حين لا تكون تلك العلاقات موجودة في ذاتها داخل النص.

كذلك أخفى فرويد - على نحو واضح - ما كان يتأجج في نسيج النص من توترات وشكوك: بأن حذف منه واقتطع - على نحو ما - تلك الانقطاعات الموجودة في العرض، وكذلك هذا السرد الخاص داخل النص، وفعل الأمر نفسه فيما يتعلق بالتتابع وتعاقب الساردين ووجهات النظر. وقد أدت هذه التدخلات - من جانب فرويد - إلى إقامة نوع من التعارض والمواجهة بين ناثانيل ورجل الرمال، وهي مواجهة موجودة ومتكررة في القصة، لكنها، هنا لدى فرويد، أقل إثارة للدهشة من حالتها داخل النص الذي كتبه هوفمان.

وترى سيكسو - كذلك - أن الأداء الصامت أو البانتومايم، الموجود على نحو مثير للاهتمام في قصة هوفمان، هو ذاته - كما تشير كوفمان - العنصر الذي يفسر ذلك السحر الموجود في هذا العمل الإبداعي، هذا البوح

عبر التأويل من خلال الرسائل، وصولاً إلى المشهد الملحمي، هذا الاستدخال البالغ للشخصيات والذوات والازدواج أو المضاعفة للواقع العادي من خلال واقع غير عادي (مما يجعل غير ممكن قراءة القصة على أنها تنتمي إلى أحد العالمين: الواقعي والخيالي، حصرياً، دون الآخر). وهذا البانتومايم، الذي يجعل القارئ يتراوح ويتردد بين عالمي الواقع والخيال، هو ما رفضه فرويد أو استبعده. لقد كان يستبعد دوماً كل ما يشير إلى الشك أو فقدان اليقين. لقد خلق السرد الخيالي، هنا، أنواعاً جديدة من الغرابة، وهذا السرد الخيالي ذاته هو الشيء الغريب نفسه، ولو كان لامرئ أن يعتبر الغرابة مثل شوكة يمكن أن توجّه، كي تشير مرة ناحية الغرابة، ومرة ناحية القلق، فإن هذا المرء سيمكنه أن يرى - عند الطرف الأبعد من الغرابة - سرداً خيالياً يشير إلى المجهول، عند الخبرة القصوى، بين كل جديد، ونوعاً من المشاركة والعلاقة مع الموت.

هكذا يكون السرد الخيالي، بوصفه رصيذاً أو مخزوناً للمكبوت، هو الذي يقاوم أكثر من غيره التحليل، ومن خلال ذلك يجتذبه. ووحده الكاتب هو الذي «يعرف»، ولديه الحرية أيضاً لأن يحرض الغرابة ويستثيرها، أو يخفيها ويقمعها. بمعنى آخر، فإن الكاتب وحده هو الذي لديه الحرية لأن يكشف الغطاء عن المكبوت، أو يقوم بمزيد من الكبت له، ولكن هذه «الحرية» هي أيضاً التي تتحدى التحليل؛ وذلك لأن دروبها الخفية أو السرية التي ينبغي أن تظل «مكبوتة» غير متاحة إلا لصاحبها، بوصفها نوعاً آخر من الغرابة، تشبه كل ما ينبغي أن يظل سرّياً وخفياً، وما يحاول الناقد أن يفعله هو أن يكشف الغطاء عن بعض محتويات ذلك الخفي، ألا يجعلها غريبة؛ بل مألوفة، وآمنة، ومؤكدة، وقد تكون هذه المحاولة ذاتها غريبة؛ لأنها قد تكشف ما هو مخبوء، ليس داخل عقل المؤلف ووجدانه، وضد أسرارهِ وغرائبه؛ بل ما هو موجود داخل عقل الناقد وصندوق أسرارهِ أيضاً، ولأن كل نص يتعامل مع الغرابة هو نص خفي، وكل نص يتعامل مع الغرابة هو أيضاً نص يتعامل مع الغياب ومع الموت، ونص يعود دوماً، كما أنه يكرر ظهوره وغيبابه.

هكذا يمكننا القول - كما تشير سيكسو - إن الغرابة وقرينها (السرد الخيالي) لا يختفيان أبداً على نحو كامل، فالغرابة تعيد «العرض» والتقديم والتمثيل لنفسها، إنها التي لن تقدم نفسها - إليك - في الوحدة والصمت والظلمة، هنا يكون السرد

ليس نتاجا خياليا محضا، ولا واقعيا صرفا، بل حالة تقع في منزلة بين المنزلتين الخاصتين بالواقع الخيالي، هو «إخفاء للموت، توقع لحالة انتفاء التمثيل، دمية، جسد مهجن يتكون من اللغة والصمت، بحيث إنه، وخلال تلك الحركة التي تحولها، والتي تتحول من خلاله، يبتكر البدائل، وكذلك الموت».

هكذا يمكننا تلخيص ما عرضناه سابقا من رأي هيلين سيكسو حول موضوع الغربة، وحول دراسة فرويد حولها فيما يلي:

- 1 - إنها اتفقت مع كثير من الباحثين الذين رأوا أن فرويد قد حاول - من خلال دراسته - أن يفرض نوعا من التأويل المنطقي العقلاني الواضح على حقبة هوفمان، وأنه تجاهل كثيرا من الجوانب الموجودة بداخلها، والتي تفتقر إلى المنطق أو العقل أو الوضوح.
- 2 - إن المهم في تفسير القصة ليس الجانب الواقعي منها فقط، ولا الجانب الخيالي فقط؛ بل ذلك التردد والتأرجح والالتباس والغموض الموجود بينهما.
- 3 - إنه ليست هناك نواة أو بؤرة محددة للغربة، وإن الغربة موجودة على الأطراف الخاصة بشيء ما، وإنها أشبه بالغريب داخل العائلة وعنها.
- 4 - إن طبيعة السرد الخاص بهذه القصة ربما أكثر أهمية من موضوعها.

ثالثا، القرين والشيطان والغربة

وفقا لما تقوله سارة كوفمان في دراستها عن «القرين والشيطان» فإن فرويد في دراسته حول «الغربة» قد استخدم ثنائية خاصة فيما يتعلق بمستوى المنهج، حيث استخدم التحليل اللغوي فيما يتعلق بأصل الفكرة العامة للغربة، ثم إنه قام - ثانيا - بتحليل الخصائص والأشياء والانطباعات والخبرات والمواقف التي تعمل على ظهور «الغربة» ذاتها، وقد حاول فرويد هنا أن يصل إلى نوع من الوحدة الخاصة التي تجمع بين هذين النوعين من التحليل بخدعة ماهرة. أما في القسم الثاني فقد أجاب فرويد خلاله عن عدد من الاعتراضات التي قد تستثار في مواجهة هذه الوحدة المدعاة بين منهجي الدراسة الخاصة به أو تدمرها.

في دراستها، هذه، حول «رجل الرمال»، تقول سارة كوفمان إن هذه الحكاية التي كتبها هوفمان حكاية مركبة؛ فهي تبدأ بالرسائل التي يتبادلها ناثانيل ولوثاريو وكلارا، حيث لم يوجه فرويد إلا النزر اليسير من الاهتمام لشخصيتي لوثاريو وكلارا، كما تستمر القصة من خلال خطاب مباشر يتوجه من خلاله المؤلف إلى القارئ، ثم تتكشف القصة في النهاية وتحل عقدها بواسطة أكثر أعراف السرد تقليدية - وربما ابتذالا.

إن وجود شخصيات عدة في القصة لها وجهات نظر مختلفة حول حكاية ناثانيل التي يرويها حول نفسه، وهي وجهات من النظر، أحيانا ما تكون متناقضة، وأحيانا ساخرة، تسهم كلها في إطالة أمد هذه الحيرة المعرفية حتى نصل إلى نقطة النهاية الخاصة بالقصة، وهكذا فإنه إذا كان منظور كلارا - خطيبة ناثانيل، كما يوحي بذلك اسمها - منظورا «واضحا»، بسيطا، واقعيًا، وإذا كانت وجهة نظرها وجهة يشاركها فيها أخوها لوثاريو، أيضا، وكذلك بقية الأفراد المحيطين بها، إذا كانت هذه الوجهة من النظر وجهة تتم عن فهم وإدراك عميقين، يتعارضان مع منظور ناثانيل، ذلك الحالم، الرؤيوي، المجنون، الذي يخلط بين الأحداث المتخيلة والواقعية، والذي يرى «القرين»؛ إذا كان الأمر كذلك، فإن منظور كلارا هذا لم يوضع داخل القصة بوصفه منظورا يشمل الحقيقة كلها، ومن ثم فإن القارئ لم يستطع إلا أن يتوحد معها أكثر من توحد مع ناثانيل.

ففي تلخيصه للقصة قال فرويد إن كلارا - ومعها ناثانيل - ومن فوق قمة البرج الذي صعدا إليه أو تسلقاه، قد رأيا شيئا غريبا يتحرك عبر الشارع. وقد فحص ناثانيل ذلك الشيء مستخدما منظار كوبولا المكبر للأشياء، وعندما ظن أنه كوبوليوس وهو يمشي في الشارع، انتابته نوبة من الجنون. هذا ما يقوله فرويد، في حين أن الموجود في قصة هوفمان هو مجرد وصف لاقترب شكل غير مميز من ذلك المكان الذي كان يوجد فيه ناثانيل وكلارا، وقد كان ذلك شيئا غامضا، على نحو كافٍ لإثارة تخيلات أي إنسان، وكاف أيضا لإسقاط هذه التخيلات عليه.

لقد كان الاستخدام لهذا التليسكوب هو الذي أثار جنونه، أكثر من ذلك المظهر - أو الظهور - الخاص بكوبولا، فمن خلال ذلك المنظار، بدا وجه كلارا، خطيبته التي اعتقد أنه لا بد أن يتزوجها في النهاية، بدا له وجهها مرعبا، كأنه رأس ميدوزا حقيقي، كما تخيله في قصيدته. ولعل هذا هو

السبب الذي جعله يحاول رميها من فوق البرج. فذلك المنظار أمسك به ناثانيل، «ومن خلاله حدق، وكانت كلارا تقف أمام العدسة، فانتابته رعدة وقشعريرة وسيطرت عليه، وشاحبا كالموت حدق في كلارا».

وكما جاء في نهاية القصيدة التي كان ناثانيل يكتبها، فإنه حدق في عيني كلارا، لكنه وجد الموت يحدق فيه بهدوء من خلالهما، فمن خلال المنظار المكبر تصبح رؤية الإنسان للواقع رؤية محرفة، مشوهة فقط.

وحيث إن الكاتب يستخدم شخصيات متعددة لكل منها منظارها، منظورها في وجهة نظرها، رؤيتها الخاصة، فإن هذه الرؤية للواقع غالبا ما تكون كذلك محرفة، على نحو ما، وقد كان كوبولا يطلق على عویناته التي يبيعها «العيون المبهجة» أو الجميلة، حيث لا ترى عين ما الحقيقة أكثر من الأخرى، وحتى مع أن منظورا ما قد يكون أكثر جدارة من غيره بنهاية سعيدة (زواج سعيد مثلا، كما حدث بالنسبة إلى كلارا) فإنه ليست هناك عين أو منظور أو وجهة نظر أكثر حقيقة مما عداها من الوجوهات الأخرى. ولعل ما يبدو مثيرا للاهتمام وغريبا في نص هوفمان - تقول سارة كوفمان - هو أنه لا توجد حالة من الجنون في جانب منه، وحالة من العقل في الجانب الآخر، بل إن ما يوجد هنا، هو حدودهما الخاصة غير المحددة على نحو واضح، حيث يصبح كل منهما مادة وموضوعا لمنظور خاص.

إن هذا التضبيب للحدود وجعلها مبهمة، تلك الحدود التي بين السوي والمرضي، التخيل والواقعي، هو ما يضع «رجل الرمال» بين تلك الأعمال التي تنتج الغرابية من النوع الأول (الغرابية الخيالية) أكثر من النوع الثاني (الغرابية الحياتية)، لكن حب الجدل كان هو ما منع فرويد من التعرف على ذلك أو الاعتراف به، فعندما واجه حالة عدم التحديد التي في نص هوفمان، فإنه اختار وجهة نظر ناثانيل، ولا يعني ذلك بالطبع أن رؤى ناثانيل ليست من نتاج «الخيال» أيضا.

وربما كان ذلك التحول الخاص بالهوامش والحدود، هو الذي يبدو - بالنسبة إلى هوفمان - الوظيفة الجوهرية للأدب، حيث ينطوي التميز الخاص للكاتب هنا على ضرورة ألا يحاكي الواقع الموجود سلفا أو من قبل، بل أن يمثل الواقع من خلال تعدد أو كثرة من المناظير المكبرة المحرفة للرؤية، وحيث يكون كل منظار، أو وجهة نظر منها، عنصرا مكونا أساسيا لواقع مختلف. وهكذا، فإن كل شخصية من الشخصيات التي في الأعمال

السردية الخيالية، هي أشبه بنوع من الإسقاط الخارجي للرؤى المتعددة للفنان أو الكاتب، وقد كان فرويد يعرف أن هوفمان قد اعتبر شخصياته المتخيلة صورا مستمدة من انطباعاته التي تلقاها، وأنه احتفظ بها في «الغرفة المظلمة» الخاصة بلا شعوره حتى طورت لاحقا. وهكذا فإن جنون ناثانيل جنون خاضع للعمليات نفسها التي يقوم عليها الإبداع أو الخلق لدى هوفمان، حيث يقوم الجنون والإبداع لديهما - ناثانيل وهوفمان - على أساس إجبار قهري داخلي يعزى إلى وجود قوة خارجية ما.

هكذا يظل هناك تفاوت - كما تقول كوفمان - بين الكلمة الميتة والباردة والملمة من ناحية، وبين الحيوية المتوهجة للرؤية من ناحية أخرى، هذا التفاوت هو ما يفسر ذلك التعقيد البنيوي للقصة. لقد وضع هوفمان في البداية تخطيطات تقريبية عامة لرؤيته الداخلية، من خلال تلك الخطابات التي في بداية القصة، ثم إنه أضاف بعد ذلك ألوانا متوهجة أكثر فأكثر من أجل أن ينتج، وبأكبر صدق ممكن، «تلك الصورة.. التي تجيء من أعماق قلبه».

قد يمكن القول كذلك إن ناثانيل - من خلال الكتابة - قد كوّن ذكرياته بدلا من أن يستعيدوها، فمن المستحيل هنا التمييز بين السرد الخاص بذكريات طفولته وتخيلاته الخاصة، ومن المستحيل كذلك التمييز بين الحكاية الخاصة بالماضي والقصة المتخيلة حول المستقبل. إن السرد الخاص بذكريات الطفولة - هنا - هو بالفعل نوع من الأدب الموجود من قبل، مثلما هي حال القصيدة الخيالية التي تخيل فيها ناثانيل مستقبله، والتي هي نوع من التكرار الخاص من أجل عقاب الذات للماضي.

«لقد كانت شخصية (كوبوليوس) الكريهة - كما اضطر ناثانيل إلى أن يعترف - تتمو كئيبة معتمة في خياله.. وفي حكاياته التي يظهر كوبوليوس فيها كعنصر مهلك في يد القدر، كان الأمر يتطلب - غالبا - جهدا من أجل إضفاء الحياة والبهجة عليه».

وإنه من أجل أن يجعل رؤاه المخيفة تسود وتهيمن من خلال التكرار الرمزي لها، فإنه كان يسيطر على المستقبل من خلال التنبؤ، وأيضا التوقع السادي المازوخي له: وذلك لأن المستقبل الذي تخيله كان في الواقع نوعا من التكرار والاتفاق المثير للدهشة، وفيما يشبه المصادفة، بين التخيل والواقع، وبين الماضي والحاضر.

وبينما كان ناثانيل يؤلف قصيدته هذه، كان شديد الهدوء، رابط الجأش، متمالكا نفسه وقد كان يصقل كل بيت ويحسنه، وقد مكنته قيود الوزن الشعرية من أن يستمر في عمله من دون راحة حتى يصبح كل شيء في القصيدة واضحا ومتاغما، ولكنه عندما انتهى من قصيدته وقرأها لنفسه - بصوت مرتفع - انتابته مشاعر الرعب، وصرخ بقوة قائلا: «أي صوت مروع هذا!»، وقبل أن يمضي وقت طويل على كل حال، فإنها بدت بالنسبة إليه ليس أكثر من قصيدة جيدة. ثم إنه فكر في أن مزاج كلارا الهادئ لا بد أن يستثار ويتأجج بفضل هذه القصيدة، هذا مع أنه، وفي الوقت نفسه، لم تكن لديه أي فكرة واضحة عما ستؤدي إليه هذه الاستثارة التي قد تشعر بها كلارا، أو الهدف الذي يمكن تحقيقه من خلال إشارة الاضطراب لديها من خلال الصور المرعبة التي تتبئ بمصير مرعب ودمار ماحق لحبهما.

إن نشاط ناثانيل الأدبي، الذي هو - ضمنا - نشاط هوفمان نفسه، لا يمكن فصله عن تلك التيمات أو الموضوعات الرئيسية المتكررة الأخرى في القصة: تلك التيمات المتعلقة برجل الرمال، وكذلك الخوف من أن يفقد المرء عينيه، ومن الدال هنا الإشارة إلى أن الأدب قد تم إدراكه على أنه نوع من الأدب الرؤيوي أو الكشفى لو استخدمنا مصطلحات يونغ، أدب رؤيوي، كما أن نشاط ناثانيل الأدبي ليس منفصلا عن علاقاته بالنساء، فما الذي كان يبحث عنه في المرأة، سواء أكانت هي كلارا أم أوليمبيا؟ مجرد شخص طيع سهل الانقياد، أو مستمع سلبي لقصائده، وهذه متعة نرجسية واضحة.

ويكرر هذا النوع من النتاج الأدبي الوافر، يكرر ويحاكي نشاطه الرمزي الذي كان يقوم به كطفل خلال الفترات التي كان كوبوليوس يتوقف فيها عن زيارة والده، حيث كان يرسم صورا لرجل الرمال في أشكال مختلفة كثيرة، «فقد كان يرسم على الموائد والدواليب والجدران وكل مكان في المنزل.. أكثر الصور غرابية وشناعة». ولم يجعله ذلك النشاط يسيطر على رعبه من رجل الرمال من خلال الرسوم الكاريكاتيرية المحقرة له فقط، لكنه - هذا النشاط - كان يقصد من ورائه الوصول أيضا إلى نوع من التعذيب الذاتي المازوخي: متعة تتبع فيما وراء مذهب اللذة، متعة يكافئها ويتمناها بطلنا الخاص، فمع أن رجل الرمال هو إنسان كره، شخصية

غريبة وشنيعة ومرعبة ومخيفة، وإنه كان يهرب شعورياً من مواجهته أو حضوره معه، فإنه - لا شعورياً - كان يفكر فيه ويتمنى حضوره، وفي الليل كان يستدعيه، يستحضره فيعود رجل الرمال إلى أحلامه.

لقد كان ناثانيل يستمتع كثيراً بحكايات الساحرات والعفاريت والمخلوقات الشريرة، من الأنواع كلها، وحقيقة أنه كان يفضل تفسير مربيته السادي لحكاية رجل الرمال على تفسير أمه لها الأكثر تلميها وتهدة، كانت حقيقة تتبع من تلك المتعة نفسها التي كان ناثانيل يستمدّها من كل ما هو سلبي، ومن كل ما هو مخيف. فقد كان إدراكه للواقع مرتبطاً دائماً بكل أشكال القدر السيئة: ذلك القرين الخيالي الذي يكرر الواقع، يضفي عليه لونه الخاص، وهكذا فإن ناثانيل، الذي أمل أو طمح في أن يحظى بنظرة خاطفة أو لمحة لرجل الرمال، قد اكتشف فقط كوبوليوس المحامي، ثم إنه خلع عليه كل تلك الخصال المرعبة المميزة لرجل الرمال، وخلق صورة من خلالها، كانت ذات تأثير مرعب فيه، وهي صورة كان من غير الممكن أن تتفق مع أي كائن بشري حقيقي «رجل الرمال المرعب، هو أيضاً المحامي المعجوز كوبوليوس، الذي كان أحياناً ما يأتي لتناول طعام الغداء معنا، لكن أكثر الأشكال إثارة للرعب، لم تكن لتقدر على أن تستثير في داخلي رعباً أعمق مما كان يستثيره في داخلي هذا الـ «كوبوليوس».

والخلاصة أنه في دراستها هذه حول قراءة فرويد لقصة رجل الرمال، طرحت سارة كوفمان الأفكار التالية:

- 1 - إن الغرابة هنا تمثل نوعاً من المتعة المازوخية التي يتلذذ المرء خلالها بتعذيب نفسه، إنها نوع من الإشباع الذي ينشأ عن القلق ذاته بكل ما يحتويه من عودة إلى الموضوع ذاته، وتكرار للقلق المصاحب له، ثم تكرار المتعة المترتبة على التخلص منه، وإبعاده بإسقاطه على أشياء وكائنات أخرى.
- 2 - هنا - في دراسة فرويد - ثنائية تتعلق بمنهج التحليل اللغوي الذي استخدمه فيما يتعلق بأصل فكرة الغرابة من ناحية، وتتعلق كذلك بتحليل الخصائص التي تعمل على ظهور الغرابة ذاتها من ناحية أخرى، لكن فرويد وقع في أثناء ذلك في التبسيط العقلاني لموضوع الغرابة، و«قصة» هوفمان هذه، فقد أهمل الاهتمام بدلالة الرسائل

الموجودة في القصة، وأهمل ارتباط هذه الرسالة بوجهات النظر المختلفة التي تتبناها الشخصيات فيما يتعلق بما يقع في القصة من أحداث.

3 - وقع فرويد كذلك في أخطاء تتعلق بتفسير بعض أحداث القصة وتأويلها، وخصوصا فيما يتعلق بمشهد نظر ناتانيل من منظاره إلى وجه كلارا، وما أصابه ذلك من رعب نتيجة لتشوه الوجه لوجوده على مقربة منه، في حين قال فرويد إن ذلك كان راجعا إلى رؤيته كويوليوس يتقدم نحوه.

4 - هناك علاقة لا يمكن إنكارها بين أنشطة ناتانيل الأدبية وأنشطة هوفمان كاتب القصة؛ ومن ثم بين مستويات الواقع والخيال لديهما أيضا.

رابعاً، الغرابية كمشكلة أمام القراءة

في دراستها المعنونة: «رجل الرمال: الغرابية كمشكلة أمام القراءة» (2005)، اعتبرت ليز مولر مقال فرويد حول الغرابية فيما يتعلق بتفسير قصة رجل الرمال لهوفمان، أكثر العروض الموجزة قدرة على شرح الأفكار الأساسية لما أسمته هي الحفريات (الأركيولوجيا) التحليلية النفسية للنصوص، حيث إن هذه القصة ذاتها يمكن اعتبارها المثال الأدبي الرئيسي للميز للغرابية، وكذلك من حيث إن هوفمان في معالجته الخيالية لمادته - كما قال فرويد - «لم يقم بالخلط الجامح بين عناصرها بحيث لا يجعلنا قادرين على إعادة تركيب أو تكوين النظام الأصلي الذي كانت عليه». وتمثل هذه الملاحظة بداية من حاشية طويلة تلخص - كما تقول مولر - المسئلة الأساسية للنقد التحليلي النفسي التقليدي؛ وذلك لأن الفكرة الخاصة بالنص الأصلي، قد حُرِفَتْ من خلال معالجة المؤلف الفنية لها، ولكنها تظل، مع ذلك، قابلة للاستعادة والتركيب. وهكذا، فإن النسخة التحليلية التي قدمها فرويد لقصة «رجل الرمال» هي النسخة الأشبه بالشرط السابق للسرد نفسه، هكذا يقدم النقد التحليلي النفسي ذاته - إلينا - بوصفه عملية تَمَعُّنٍ وكَشْفٍ لما خفي من الخيال التحريفي للمؤلف، ثم القيام بعملية إعادة بناء، ومن خلال تلك الآثار التي تركها خلفه ذلك «التتظيم الأصلي» للعناصر، هكذا يرمم القارئ التحليلي النفسي النسخة الكامنة، الخفية، غير الخاضعة للمراقبة، من النص.

وقد تبنى فرويد - كمقارئ لهذه القصة - موقفا سلطويا تجاهها، قام من خلاله باختزالها إلى موضوع خاص بالمعرفة التحليلية النفسية، هكذا بدا تحليله وكأنه حركة ارتدادية أو نكوصية اتجهت من سطح النص إلى أعماقه النفسية، وقد حدث ذلك من خلال حركة اتجهت من الغموض والخلط الجامع الموجودين داخل النص، إلى التماسك والقابلية للفهم الناتجين بعد انتهاء التحليل النفسي له.

وهكذا فإن فرويد، ومع تقدمه في تحليله للقصة، لم يقم إلا بإحلال النص الواضح محل النص الكامن أو الضمني له، أي مكان المحتوى الخيالي الذي يسمح لنا بفهم مناخ الغرابة الذي يستثيره هذا النص، والذي لا يوازيه أي شيء غيره.

وتركز ليز مولر تحليلها على «العين» كتيمة أساسية في النص، وتقول إنها تتفق مع سارة كوفمان وغيرها ممن قاموا بتحليل النص، على أن ما أهمله فرويد من جوانب داخل النص - في تحليله - بوصفها جوانب أو أبعادا غير مهمة في الغرابة فيه، هي - في واقع الأمر - الجوانب المهمة في التعامل مع المشكلة الخاصة بالسرد الخيالي والنزعة السردية الخيالية فيه. في قراءة فرويد للقصة، كانت «العين» هي مجازا أو استعارة تتعلق بالفروق بين الجنسين، فالعين تمثل لديه بديلا لعضو الذكورة، العضو الذي يهدد ناثانيل، وفقا لعقدة أوديب، بإزالته هكذا تفهم العين في ضوء التقابل الثنائي بين الذكورة والأنوثة، أو بين الامتلاك والفقد، أو الحضور والغياب، لكن لو قرأ امرؤ قصة «رجل الرمال»، ولم يعتمد على التلخيص الذي قدمه فرويد لها، فسيجد أن تلك الثنائية الرمزية - التي طرحها فرويد - بين امتلاك العين وفقدانها، هي ثنائية لا تحيط أبدا بالكلية الخاصة بصورة العين ورمزيتها في النص. إن امتلاك العينين - وفقا لفرويد - يرتبط بالحياة والدفع، وفقدانها يرتبط بالموت والبرودة، فلم يستطع ناثانيل أن يفهم أن أوليمبيا هي آلة ميتة مخلقة إلا بعد أن رأى وجهها وقد أصبح محجرا عينيها خاليتين وسط ذلك الوجه.

لقد حول فقدان العينين أوليمبيا إلى قناع مخيف للموت «لقد رأى - ولكن وبوضوح شديد هذه المرة - أن ملامح وجه أوليمبيا الشمعية الشاحبة، شحوب ملامح الموت، تخلو من وجود عينين، وقد كان موجودا، بدلا منهما، مجرد فجوتين سوداوين، لقد كانت - في الحقيقة - دمية ميتة».

فدون نظرة محبوبها التي تمنحها الحياة، كانت يدا أوليمبيا وشفتاها باردة كالثلج، لقد كانت البرودة تشع - أو تتطلق - من جسدها البارد جدًا، وهي برودة وُصِفَتْ بأنها «برودة مميتة مرعبة»، وعلى العكس من ذلك كانت أمه، وكذلك خطيبته كلارا، توصفان بالدفء المنعش الباعث على الحياة والمجدد لها.

ليس هناك شيء جديد جدير بالذكر هنا حول ارتباط العينين بالحياة والدفء، وارتباط فقدانهما بالموت والبرودة، لكن المهم - كما تشير ليز مولر - ليس ذلك التقابل القطبي الثنائي بين امتلاك العينين وفقدانهما؛ بل تلك المسافة التي توجد بين هاتين الحالتين، أي تلك الحالة الثالثة أو الشرط الثالث، الذي يهز استقرار هذا التقابل الضدي الثنائي بين الحياة والموت، لقد طرحت تلك الثنائية السكونية الخاصة بالعينين ومحاجريهما الخاليين منهما من خلال المظهر الخاص بنوع خاص من العيون: العيون المقتلعة من محاجرهما: العيون التي لا تنتمي إلى جسد محدد، العيون التي لا تنتمي - على نحو مؤكد - إلى شخصية بعينها، لكنها العيون التي تتوزع وتطور فيما بين شخصيات متعددة ومختلفة وعلى أنحاء مختلفة.

ويرتبط موضوع «العيون المقتلعة» بالطبع بالدمية أوليمبيا، التي قيل إن عينيها قد سُرقتا من ناثانيل، لكن نظارات كوبولا المقرية (والمحرقة للصور) هي أيضا «عيون بلا أجساد»، من نوع ما، «عيون جميلة»، في حين يصبح كوبولا وهو يقدم سلعته كي يبيعها: «عيون جميلة»، واستمر يغطي مائدة ناثانيل بالعيون الزجاجية، العدسات.

عندما شاهد ناثانيل «عيون» صانع العدسات، سيطر عليه الرعب، ولكنه مع ذلك، اشترى منه بعض تلك العيون التي بلا أجساد، وخصوصا ذلك التليسكوب الذي حدد مصيره وعاقبته في النهاية.

إذن كان امتلاك العينين يرتبط بالدفء، وغيابهما يرتبط بالبرودة، فقد ارتبطت هذه العيون التي بلا أجساد بالنار واللهب والشرر الدافئ، بالانسحاق أو الشياطين والاحتراق «دائرة من النار» من النار هكذا صاح ناثانيل وهو يرى عيني أوليمبيا، وجهها الخالي من العينين، وهي ترقد على الأرض تحرق فيه». والنار في هذه القصة عامل حاسم في التحولات وعمليات العبور من حالة إلى حالة، ومن مرحلة إلى أخرى، وبالعكس، فالنار تحول كل شيء إلى نقيضه، فالطفل ناثانيل، الذي كان يختبئ في

غرفة الدراسة الخاصة بأبيه، رأى أباه وهو يميل فوق شعلة نار زرقاء، وقد حولت تلك النار ملامح أبيه الطيبة الهادئة إلى ملامح شيطانية، شائنة، فبدا وجهه مثل وجه كوبوليوس الشرير. وفي النهاية، مات الوالد محترقا في انفجار، احترق حتى الموت في مكتبه، في حين كان يشارك كوبوليوس تجاربه الغريبة، «وعلى أرضية الموقد الذي يتصاعد منه الدخان كان أبي يرقد ميتا وقد احترق وجهه، واسودت ملامحه وتشوهت على نحو بشع»، ولكن «بعد يومين من ذلك الحادث، وعندما سُجِّي جسد أبي في كفنه، كانت ملامحه مرة أخرى رقيقة وطيبة كما كانت دائما خلال حياته».

هكذا تبدو النار - هنا - وكأنها وسيط وهمي مضلل خادع، فخلال تأججها كان وجه الأب الطيب يشبه وجه كوبوليوس الشرير، وربما كانت تلك النار هي التي أوحى إلى ناثانيل بوجود ذات أخرى للأب، ذات شيطانية خفية.

يطلق على العيون التي بلا أجساد أيضا اسم المنظار أو النظارة المقربة Spyglass، وهذه هي الترجمة الإنجليزية لكلمة Perspektiv الألمانية، فالتليسكوب الذي اشتراه ناثانيل من كوبولا يحتوي على عين تمكن حامله من النظر خلسة، أو التجسس على الآخرين، أن يرى من خلالها ما لا يستطيع أن يراه بالعين المجردة، إنها عدسات، مرايا، يرى من خلالها المرء نفسه، إن العيون التي بلا أجساد هي عيون وليست عيون، إنها عيون صناعية، عيون مشوهة للحقائق ومحرفة لها، ترتبط بالرؤية الأبعد والاستبصار، وترتبط بالعمى والتحريف، بالحياة كما بالموت. ولقد وجه ناثانيل تليسكوبه نحو نافذة أولمبيا وهو «ولم يحظ في حياته بمثل تلك النظارة التي تحضر الأشياء أمام عينيه بمثل ذلك الوضوح والحدة».

هنا العيون التي بلا أجساد أداة ناقلة (وعاء) للرغبة المرتكسة أو المنحرفة؛ كما تقول مولر وذلك لأن ناثانيل هو مختلس للنظر، محب للنظر خلسة إلى الآخرين Voyeur، تستحوذ عليه الرغبة في أن يرى ما هو مخبوء أو مخفي هناك وراء الأبواب المغلقة والستائر المسدلة.

وفي خطابه الثاني إلى لوثاريو تحدث ناثانيل عن كيف نظر خلسة إلى غرف البروفيسور سبالانزاني، وهذا المشهد نفسه هو حالة (مجرد حالة) من التكرار للمشهد الصدمي الخاص بطفولة ناثانيل الذي أشار إليه في خطابه الأول، حيث أشار إلى أنه كان مدفوعا برغبة غالبة

لأن يرى «رجل الرمال»، حيث تسلك الطفل خلصة إلى غرفة دراسة أبيه، واختبأ خلف ستارة، ومن مكمنه رأى أباه والمحامي الشرير كوبوليوس مندمجين في تجارتها الغامضة، ومن جوانب عدة فإن هذا المشهد هو مفتاح أساسي في حل اللغز الخاص بالعيون التي بلا أجساد، وكذلك المصير المحتوم لثانيل وذلك لارتباطه الوثيق بعملية التخليق للدمية الجميلة أوليمبيا.

وعندما نظر ثانيل إلى غرفة البروفيسور سبالانزاني رأى امرأة شابة، ابنته أوليمبيا، كان وجهها يشبه وجه ملاك، ولكن مكان عينيها كان خالياً، على نحو غريب.. لم تكن قادرة على الرؤية. وعلى نحو متأخر فقط أدرك ثانيل أن أوليمبيا هي النسل أو النتاج الخاص لكوبوليوس كوبولا الذي شاهده ثانيل، حيث كان الرجلان يقتتلان حول أوليمبيا، الدمية المخلقة التي صنعها معا «العمل الذي استغرق صنعه عشرين عاماً»، وقد انطلق كوبوليوس يجري وهو يحمل الدمية الخشبية، في حين ألقى سبالانزاني أوليمبيا الفاقدة للعينين على ثانيل.

وتصنع هذه المشاهد التي تبدو، هنا، مفككة غير مترابطة - عندما توضع معا - نمطا خاصا متكاملا، فالمشهد الخاص بالنار الذي شاهده ثانيل من مكانه، في غرفة والده، ليلاً، كان مشهد تحول، خلق، تكوين، ومن مكمنه خلف الستارة رأى أباه وكوبوليوس يحاولان خلق حياة من المادة، وقد كان نوع الحياة التي نتجت من هذه العملية هي أوليمبيا: التي دبت فيها الحياة عندما سُرقت عينا ثانيل ووضعتا في داخلها. إن العيون المقتلعة تتولد منها حياة صناعية وهمية، ثانوية، غير أساسية، لا تكون حياة لا موت. ووفقاً لفرويد فإن التيمة الخاصة بأوليمبيا هي التيمة الخاصة بتداخل الحياة مع الموت، اختلاط الحي بالميت، والواقعي بالاصطناعي، وهي لدى فرويد لا يمكن أن تكون مسئولة عن الغرابية في سرد هوفمان أو قصته؛ وذلك «لأن المؤلف نفسه قد تعامل مع حكاية أوليمبيا بلمسة خفيفة من السخرية، وقد استخدمها لكي يضيف نوعاً من الفكاهة على التفكير المثالي الخاص بذلك الشاب ثانيل حول محبوبته، لكن السخرية هنا ليست موضوعاً مستقلاً، يمكن عزله عن التيمة الخاصة برجل الرمال، فالتيمة الخاصة بأوليمبيا تتداخل داخل القصة كلها، حيث يتكرر ارتباط الحياة بالموت في علاقتهما بالدمية المخلقة هنا، حتى بعد أن تفككت

أوصال أوليمبيا. فعند نهاية القصة، وعندما أعاد ناثانيل علاقته مع كلارا، فإنهما صعدا معا إلى البرج، وصرخ بصوت مرتفع: «دمية خشبية»، وفي نوبة جنون حاول أن يلقي بنفسه في تكرر - ولكن بطريقة عكسية - لمشهد التحريك الإحيائي، أي المشهد الذي أضفى من خلاله ناثانيل الحياة على أوليمبيا، الميتة، وهنا يضيفي، هو نفسه، الموت على كلارا الحية.

لقد أساء فرويد تفسير ما رآه ناثانيل عندما نظر من تليسكوبه فوق البرج، فافترض أن رؤيته كوبوليوس المخيف يتحرك هي التي أوقعته في نوبة جنون، لكن الحقيقة هي أنه لم يكن كوبوليوس هو الذي رآه ناثانيل، لم يكن هو الأب المهدد بإخصائه، لقد كانت هي كلارا، كانت كلارا تقف أمام المنظار المقرب، ومثلما رأى بمنظاره المقرب أوليمبيا الدمية تتحول إلى امرأة حية، فإنه رأى - بالتليسكوب - كلارا وهي تتحول الآن إلى مخلوق آلي ميت، «دمية خشبية» كما صاح، وكما حدث عندما أنجلت حقيقة أوليمبيا، له فوقع في براثن نوبة من الجنون، فقد حدث الأمر نفسه عندما رأى كلارا دمية خشبية.

هكذا تحلق حشد من الناس أسفل البرج، ومن بينهم برز كوبوليوس فجأة، وظل ناثانيل واقفا صامتا في مكانه، وبكلمات قالها «آه، عيون جميلة ! عيون جميلة»، ألقى بنفسه من فوق شرفة البرج.

إن ثمن الرغبة في بعث الحياة قد يكون هو الموت، لكن الموت نفسه لا يستطيع أن يضع نهاية لنمط التكرار هذا الذي يتحكم في السرد. لقد ترتب على فشل ناثانيل في أن يضع حدودا مميزة بين الحي والميت، والواقعي والحقيقي والاصطناعي، تحركه الدائم بينهما فيما يشبه العدوى أو المرض. هكذا يكمن سر الغرابة هنا في حالة (الما بين)، أي تلك الحالة التي ما بين الحي والميت، الحقيقي والاصطناعي، الذي ليس كاملا وليس ناقصا، الذي يرى ولا يرى، ومثلما تضاف إلى الحياة - من خلال الإسقاط - إلى الأعمال الفنية التي تفتقر إلى الحياة، فكذلك الحياة نفسها محاطة بالموت. لقد كان ما استطاع أن يراه ناثانيل من خلال منظار كوبولا، هو ما لم يستطع فرويد أن يراه. لقد استطاع أن يرى مرة أخرى عن طريق التكرار، عندما نظر إلى كلارا، عودة غريبة لأوليمبيا في كلارا، للميت في الحي، والجامد في المتحرك، والاصطناعي في الإنساني، والبارد في الدافئ، باختصار للموت في الحياة، وكان ما كان قد أرهص به وتنبأ في قصيدته قد ظهر أمامه حيًا

«نظر ناثانيل إلى عيني كلارا، لكن ما كان ينظر برفق إليه من خلال عينيها كان هو الموت»، هكذا أصبحت العيون التي بلا أجساد لدى ليز مولر رمزا للمنطقة الشبحية أو المنطقة البينية التي بين الرؤية وفقدان البصر، الحياة والموت، الطبيعي والاصطناعي، المنطقة التي في قلب التعدد والازدواج.

ليست هناك - هنا - حياة على أحد الجانبين، وموت على الجانب الآخر، لكنَّ هناك حياة في الموت، وموت في الحياة. ليس هناك - هنا - عمى في أحد الجانبين وإبصار في جانب آخر، بل هناك عمى داخل الإبصار، وإبصار داخل العمى، وليس هناك - هنا - اصطناعية في جانب وطبيعية في جانب آخر؛ بل هناك اصطناعية في الطبيعي، وطبيعية في الاصطناعي، ومن خلال ذلك كله تتخلق الغرابية وتتجسد، ثم إنها تؤكد من خلال الشك والفقدان لليقين حضورها القار العميق في الحياة العادية، وفي الفن والأدب كل يوم. ووفقا لما وصلت إليه ليز مولر من دراستها تلك، فإنه نتيجة لذلك الغموض الذي بين «الرؤية» و«العمى»، والحقيقة والخداع، في سرد هوفمان؛ كانت تلك العين/العيون المقتلعة هي المجاز أو الاستعارة الدالة على هذا المحو أو الطمس للحدود بين كل تلك الأبعاد.

هكذا تكون هذه العين التي فوق سطح السرد، هي الحد القائم بين الداخل والخارج، بين الذات والآخر، بين البصيرة والعمى، لكن ما حدث في هذه القصة، هو ذلك الانهيار إلى هذا الحد، فتداخلت مناطق الموت مع الحياة، والعمى مع البصيرة، والخوف مع الطمأنينة، والخيالي مع الواقعي، والصناعي مع الطبيعي، لقد كانت تلك العين هي وسيلة العبور دائما من حد إلى آخر، وبالعكس.

ومثلما طرح كانط في الماضي فكرة «انهيار التمثيلات»، وكما أشرنا إليها بالتفصيل في كتاب سابق لنا عن «الفن والغرابية»، وأشرنا إليها باختصار في الفصل الأول من الكتاب الحالي، فإن ليز مولر قد استفادت من هذه الفكرة أيضا وطورتها، فقالت إن العين المقتلعة في نص هوفمان كانت وسيلة العبور الدائم الذي أحدث اضطرابا في التمثيل الخاص بتلك الثنائية القائمة بين الحياة والموت، مما جعلنا غير قادرين على إقامة تمييز واضح بين العالم الواقعي والعالم المتخيل. هكذا يكون السرد، طبيعة السرد، والنص الأدبي نفسه، هو الوسيلة التي أحدثت من خلالها هوفمان هذا الأثر الغريب لدينا، بشكل يفوق ما كان يمكن أن يحدثه المضمون الذي يحتويه النص لو قُدِّم من

خلال سرد آخر. وقد كانت العين - العين المقتلعة تحديداً - هي المجاز أو الاستعارة التي تمكن هوفمان من خلالها من إحداث ذلك الأثر الغريب لقصته. هكذا لا يكون الأثر الغريب مستمداً من أي مضمون أو مادة خاصة بعينها بقدر ما يكون مستمداً من الطريقة التي قُدِّمَ هذا المضمون أو هذه المادة من خلالها. هنا قد نتذكر ما قاله بعض النقاد والفنانين من أن الفن ليس مجرد مضمون معين؛ بل الطريقة التي يتم من خلالها تمثيل هذا المضمون.

والخلاصة التي نخرج بها من دراسة ليز مولر هذه أنها :

- 1 - تتبنى دراستها ما يسمى بالتحليل النفسي الأركيولوجي لحفريات (طبقات) النصوص الأدبية، حيث هناك طبقات واضحة، وأخرى غامضة فيه.
- 2 - إن فرويد في تحليله لـ«نص» هوفمان قد أبرز المستوى (الطبقة) الأعلى، والعقلانية الواضحة الخاصة بالسطح فيه على حساب الطبقات الأخرى الخفية اللاعقلانية، الغامضة منه؛ ومن ثم فإنه تحليل اختزالي وجامد.
- 3 - تركّز مولر على مجاز العين واستعاراتها في قصة هوفمان بشكل يفوق التركيز الجنسي الخاص بها، الذي اهتم به فرويد، كما أنها تقول إن فقدان العينين ليس مرتبطاً بموضوع الخصاء كما طرح ذلك فرويد، بل بالدلالات المتعددة للعين كرمز للحياة والرؤية والإبداع والحب والحياة، وإن الأكثر أهمية هنا أيضاً ليس هو دلالة العين الخاصة بالموت والحياة؛ بل دلالاتها التي تقع في منزلة بين منزلتي الحياة والموت، ومن ثم فإنها اهتمت برمزية العيون المقتلعة من محاجرها، من حيث ارتباطها بالنار والتحول، والانتقال من مرحلة إلى أخرى، وكذلك بوصفها عيوناً صناعية، عيوناً مشوهة للحقائق ومحرقة لها، ترتبط بالعمى والتعريف والموت، كما بالحياة، باختلاس النظر والرغبة في المعرفة.
- 4 - يكمن سر الغرابة هنا - في رأي مولر - في الحياة الحديثة المعاصرة في تلك الحالة التي بين الحي والميت، الحقيقي والصناعي، والمتحرك والساكن، المفرد والجمع، والطبيعي في الاصطناعي، الموت في الحياة.

5 - تتفق ليز مولر مع سارة كوفمان وغيرها في أن طبيعة السرد والنص الأدبي نفسه الذي قدمه «هوفمان» هو ما خلق أثر الغربة أكثر من مضمونه.

خامسا، رجل الرمال والدافع القهري للتكرار

وفقا لما قاله نيل هيرتز في دراسته «حول الغربة» في قصة «رجل الرمال»، فإن الدافع القهري للتكرار هو المفهوم الذي يعطي الوحدة والمبدأ العام، واللمسة الخاصة لمقال فرويد عن الغربة، وكذلك لكل ما كتبه حول غريزة الموت. فمنذ البداية كان فرويد مشغولا بمجموعة من الظواهر التي تكرر وتعيد نفسها مرة بعد الأخرى: ظهور المحتويات الطفولية للأحلام، الأعراض العصائية، حالات التحول والرغبات، اللاشعور والإشباع الخيالي وعلاقة المرضى بالمعالجين لهم ... إلخ. هكذا فإن الشعور بالغربة قد يتم توليده وتتميته عن طريق تذكير المرء، وتذكره، بالدافع القهري للتكرار، وليس بما يتم تكراره ذاته، إنه مبدأ عام، أسلوب مميز لحدوث الظاهرة، أكثر من كونه متعلقا بمضمون الظاهرة ذاتها، ويصبح هذا الوعي بالعملية ذاتها، المتكررة هذه، وعيا بغرابتها، قبل أن يكون وعيا بجانب من جوانب مضمونها، ذلك الذي كان مكبوتا، والذي يعود الآن إلى الوعي. إن هذا الظهور المفاجئ، الانبثاق للتكرار، هو الذي يخيف، ربما لأنه يوقظ شيئا كان ينبغي أن يظل نائما. كما قال فرويد. في اللاوعي، مكبوتا فيه، هناك، في غابات النسيان، لكنه يعود الآن في شكل متكرر ومخيف، وقد يبدو هذا التكرار أحيانا، مثل حالة من المراوغة، والمواربة، التي تكمن داخل الاختلاف، حيث لا يمكن الفصل - هنا - بين الوعي بعملية التكرار هذه، والوعي بالمضمون، أو الموضوع، أو الشيء الذي يتكرر حدوثه أو ظهوره، فالتكرار يصبح مرثيا عندما يكتسي اللون الطابع الخاص بالشيء الذي يتكرر، والذي يوظف. هذا الشيء. بدوره، بوصفه لغة حية أو قوية، تجسد نوعا من الاتساق البلاغي الخاص لشيء كان يمكن أن يظل. على نحو آخر. صامتا، مكبوتا، مسكوتا عنه.

هكذا يكون التكرار نوعا من الإعلان أو الإفصاح المجازي عن مسكوت عنه، ومكبوت يعاود الظهور، مرة بعد أخرى، بأشكال رمزية ومجازية وغريبة دالة عليه، وهو نفسه. كمبدأ أو مضمون. يجسد هذه الغربة في تنويعاتها المختلفة، ويطرحها في مواجهة واقع يستدعيها، ويتيح الفرصة لظهورها على الرغم من إنكاره الدائم لها.

هناك قراءتان - كما يعيد هيرتز تذكيرنا - لقصة هوفمان قدمها فرويد، حدثت الأولى على مستوى السطح الواضح، حيث أعطى تعبيرات سريعة انتقائية لحبكة القصة، وقد تحركت هذه القراءة - على نحو متتابع - من الطفولة الخاصة بالبطل - ناثانيل - حتى وصلت إلى نوبات الجنون التي هاجمته وأوصلته إلى الانتحار في النهاية، وهنا، عند هذا المستوى، هناك حديث عن حكاية رجل الرمال الذي كانت الأمهات يخفن به أطفالهن حتى يناموا، وكذلك شعور ناثانيل بالخوف من المحامي كوبوليوس الذي يهدد عينيه هو نفسه، وموت والده وهو يجري معه تجارب غامضة، وتتطور الأحداث بأشكال لافتة، مفاجئة، فنرى كيف حل كوبولا صانع العدسات محل كوبوليوس المحامي الشرير، وكيف أن الغرابة في القصة جوهرها تلك الحكاية القديمة الخاصة برجل الرمال، وما كان يستثيره في عقل الطفل من مخاوف مرتبطة بسرقة العينين، وكيف أن فرويد قد رفض ما قاله ينتش من أن مصدر الغرابة المتعلقة برجل الرمال هو تلك الحالة الخاصة من الحيرة المعرفية، أو عدم اليقين والشك فيما إذا كان شيء ما يكون ساكنا ظاهريًا، هو شيئًا يتحرك فعلاً أو لا. لقد أصر فرويد - على نحو متكرر - على رفض هذا التفسير، وقال إن هذا النوع من الشك والحيرة المعرفية إنما يتولد لدى القارئ للقصة منذ الصفحات الأولى منها، وإنه تتولد لديه الشكوك منذ البداية حول ما إذا كان الكاتب يأخذه إلى العالم الواقعي أو إلى عالم خيالي من خلق هوفمان نفسه، ثم إنه قال أيضاً إن تلك الشكوك تتبدد لدى القارئ عند نهاية القصة، حيث يدرك أن كوبولا صانع العدسات هو نفسه كوبوليوس المحامي، وهو أيضاً رجل الرمال الذي في الحكايات. بمعنى آخر، إن إحساس ناثانيل بأن هذا الرجل هو «المتحكم المرعب في قوى الظلام، والمتلاعب بها» هو أمر صحيح داخل المستوى الخيالي الخاص بالقصة، ونحن لا نفترض منا - كما قال فرويد متهمكاً - أن ننظر إلى الإنتاجات التي يقدمها لنا خيال رجل مجنون، وإنه من خلال سيطرة عقولنا الواعية، نكون قادرين على اكتشاف الحقيقة الدالة على الاتزان.

هذا فيما يتعلق بالمستوى الأول، أو التأويل الأول للقصة، أما التأويل الثاني لها فقد قدمه فرويد في حاشية طويلة مكثفة على نحو لافت أيضاً لمقاله، حيث قال إن تلك الحقيقة الرزنية، الدالة على العقل، التي تكمن خلف نتاجات خيال المجنون، تلك البنية الكامنة الضمنية فيها، إنما تتعلق بما يسمى

«التنظيم الأصلي» Original Arrangement لعناصر القصة، وهنا فإننا، وبدلاً من ذلك المسار الخطي للسرد، من خلال الكشف عبر الزمن للمصير الذي ينتظر ناثانيل، نجد أن ما عرضه فرويد هو سلسلة من البنيات المتكررة التي تم تنظيمها بشكل معين كي تعرض لنا وتظهر تلك القوى الموجودة داخل عقل ناثانيل، ذلك الذي قام بخلقها وتطويرها كي تجسد لنا ذلك التناقض الوجداني لديه نحو أبيه، والذي يقسم شخصيته إلى شخصيتين: تتعلق إحدهما بالأب المحب العطوف الذي قتل، في حين تتعلق الأخرى بشخصية كويوليوس الشرير الذي ينبغي أن يوجه إليه اللوم بسبب ذلك الحدث العنيف الذي أدى إلى موت الوالد، ثم تحدث هذه المزاوجة ويعاد إنتاجها مرة أخرى عند المقارنة بين شخصيتي سبالانزاني (الميكانيكي أو المهندس والد الدمية أوليمبيا) وكويولا (الذي يدمر الدمية)، ويرتبط ذلك كله بسلسلة من العلاقات الثلاثية، فيها يوقف رجل الرمال مساعي ناثانيل لإنجاح حبه وعلاقته بكلارا، خطيبته أولاً، كما أنه يخطف أوليمبيا التي كان ناثانيل يحبها، ثم يدفعه نحو الانتحار عند عودة الحياة إلى مجاريها بينه وبين كلارا.

وقد رأى فرويد أن هذين التأويلين للقصة ليسا متناقضين، بل مرتبطان أحدهما بالآخر ارتباطاً المستوي السطحي لها بالمستوى العميق، حيث إن عقدة الخضاء كما قال، «هي التي ولدت القصة الخيالية الخاصة برجل الرمال، وإن القارئ، حتى لو كان شديد الاقتناع بواقعية القصة، بل خصوصاً عندما يكون شديد الاقتناع بها، يشعر بوجود شعور غريب ما يصدر عن تلك «العودة للمكبوت» ويتجسد عبر السرد.

والسرد لدى هوفمان سرد مقتحم أو مندفع، إنه سرد مفعم بالحيوية، متحول، قلب، باذخ، متقن، زاخر بالسجع والتكرارات اللفظية والتلميحات والإشارات الأدبية الضمنية، والتغيرات في الإيقاع التي تشعر القارئ بالإجفال والمفاجئة، كما أن هناك، فيه، ذلك التجسيد للمزاج الشخصي المتقلب، ولدinاميات الكشف والتطور التدريجي شبه الموسيقية. وإضافة إلى ذلك، فإن هذا السرد المتدفق حيوية، يصور في لحظات خاصة، بعض المضامين المهمة في العمل بطرائق شتى، كان تجاهل فرويد لها أمراً محيراً؛ وذلك لأن ما قد يكون مثيراً للقلق والاضطراب في هذه القصة إنما يتعلق بالمستوى الخاص بالسطح فيها، بالطريقة التي تم السرد من خلالها فيها، مثلما هو متعلق بمضمونها، أو المستوى العميق الخاص الذي يخفيه هذا السطح أيضاً.

ثم يركز هيرتز في دراسته على نوعين من هذه التأثيرات الناتجة من البراعة الفنية لدى هوفمان، هما:

1 - بنية القصة: فقد أضفت خدعة هوفمان أو حيلته الماكرة الخاصة باستخدام شكل الرسائل في الكتابة، منزلة غريبة على هذه الرسائل التي تبدأ بها القصة، فمثلها مثل أية شواهد توثيقية موجودة في السرد، ومصاحبة له، تكون هناك درجة أعلى من التصديق والمصادقية لها؛ ومن ثم يميل القارئ إلى الاستمرار في قراءتها من خلال إيهام خاص بأنها واقعية. كما أن الراوي إنما يقدم - هنا فقط - تأويله الخاص لها. ولأن الرسائل هنا قد سبقت السارد، الراوي، فإن ما يقوله عنها وحولها، يبدو أن له الأثر الخاص بجعل القارئ يسترجعها، ويتكيف معها، ثانية، ويضفي عليها نوعاً من الواقع التوثيقي، ويتذكر - أيضاً - الجانب المتخيل فيها، وكذلك حاجة الراوي إليها لإضفاء المصادقية على ما يكتبه.

2 - إن هذا التركيب البنيوي المعقد الذي يشتمل على نوع من الإرجاء الزمني داخل النص، يجعل القارئ في حيرة من أمره، يجعله غير متأكد مما إذا كان ما يقرؤه سرداً واقعياً أو سرداً متخيلاً، أو مزيجاً من الواقع والخيال؟ وهنا أمر وثيق الصلة بما قاله فرويد حول الفعل. أو الحدث. المرجأ *deffered action*، وقدرته على إضفاء المعنى والقوة المرصية للطابع على خبرات الطفولة وتخيلاتها. وليسست هذه البنية الزمنية القائمة على الإرجاء منذ الصفحات الأولى للقصة هي الميزة لها فقط؛ بل أيضاً محتوى خطاب ناثانيل الأول، أو رسالته، تفسيره لعملية شبه الخفاء التي توقع أن تجرى له على يد كوبولويس، هذا النوع من الاستحضار الحالي لخبرات ماضية، مرجأة، متأخرة، لكنها مخيفة وعنيفة تجيء في الحاضر، وتحضر عبر الذاكرة، عبر الرسائل، هي أيضاً أمر مميز لهذه البنية.

داخل القصة هناك تشابه ما بين ذلك الكشف التدريجي لمصير ناثانيل ونوع التطور في السرد والتفصيل فيه، أي بين القوة الدافعة المحركة الموجهة لنathaniel والمهيمنة عليه، والقوى الدافعة للسارد أو الراوي. وهناك أثر

مماثل خلقه اختيار هوفمان، وكذلك معالجته للأسلوب أو طريقة الأداء، حيث تعرض لنا - القصة على نحو متسق - ذلك الحس المرضي والمعاناة، وكذلك الكوميديا الخاصة بالجوانب السيكلوجية الشيطانية من خلال لغة تعتمد على مفردات وموضوعات مستمدة من الجماليات الرومانتيكية، كما لو كان هوفمان قد بدأ من الموضوع المشترك الذي يهيم فيه الشعراء والعشاق والمجانين (وفقا لمقولة شكسبير الشهيرة) ويولعون، ثم قام بالتجميع معا، لكل تلك الصور والنسخ المفككة المتناثرة من هذه الشخصيات المتماثلة (الشاعر والعاشق والمجنون)، وقدمها في نوع من التداخل الدلالي والتراكم الخالص لتلك الأمثلة من الشخصيات؛ حتى يصيب القارئ بالحيرة، مثلما أصابت نظارت كويولا المبكرة ناثانيل أيضا بالحيرة حينما وضعها أمامه على المائدة. في نهاية دراسته يقول هيرتز إن هناك تعبيرا في الفرنسية لا يوجد له مقابل دقيق في الإنجليزية، وهو *mise en abyme*، وهو يعني «الإلقاء في الجحيم»، أو «الرمي في الهاوية السحيقة»، وهو يشير إلى ذلك الإيهام بالتراجع أو الارتداد اللانهائي للخلف الذي يمكن أن يخلقه الكاتب أو المصور الرسام، أو المصور السينمائي أيضا، إنه أمر شبيه بالمتاهة التي تعود في حلقات ودوائر تصغر وتصغر في كل مرة حتى تختفي، إنه نوع من التكرار داخل العمل الفني للبنية الأكبر، وفي صور مصغرة، ويتم إطلاقها بحيث تبدو سلسلة لا تنتهي من عمليات الكناية أو المجاز المرسل التي لا تنتهي، فيها تكني الحلقة الأصغر عن الحلقة الأكبر، والأصغر منها عنها، وهكذا، وفيها تحاكي عملية الرمي في الجحيم أو الهاوية السحيقة هذه، عمليات التكرار الجامحة غير المتحكم فيها، تلك التي تبدو هنا وكأنها تحمل ناثانيل كالدوامه معها، وتنقله من سطح هنائه الظاهرة إلى جحيم تعاسته اللانهائية، نحو موته، أو نهايته المحتومة.

هكذا تكون القراءة الأدبية لهذا العمل هي الجانب الناقص في قراءة فرويد له، هكذا تكون قراءة فرويد له ناقصة، هكذا تكون قراءته له غريبة عنه إلى حد ما.

إن ما جعل هذه القصة مثالا جيدا على المفارقة الرومانتيكية والتهكم، وكذلك قدرتها على إحداث الاضطراب الخاص بالغرابية، ليس ما ذكره فرويد فقط، بل أيضا قدرتها وقابليتها للتفسير من خلال هذين الإطارين أو النموذجين التفسيريين: قدرتها على التحول والظهور داخل مقتضيات وحدود التفسير السيكلوجي/الشيطاني، وكذلك داخل حدود التفسير

الأدبي، بل ووجودها أيضا، على تلك الحدود ما بين هذين النوعين من التفسيرات، ومن ثم فإنها تؤكد - على نحو ما - تلك الفروق بين التفسيرات السيكلوجية والأدبية، وكذلك بعض أنواع العلاقات المشتركة بينهما أيضا. لقد أبرز فرويد وأكد الجانب المظلم الشيطاني من القصة، لكن ثمة جوانب إبداعية وأدبية وفنية مضيئة أخرى فيها لم ينتبه لها أو يهتم. وبشكل عام، هناك خمسة اعتبارات في رأي هيرتز قام هوفمان بتقديم هذه القصة من خلالها بشكل مركب:

- 1 - إن السرد لدى هوفمان سرد مضخم بالحيوية، سرد متقن، باذخ، وفيه كذلك تجسيد للمزاج النفسي المتقلب المضطرب.
- 2 - إنه قدم عددا من التأويلات المتصارعة لمصدر الطاقة التي تدور خلال القصة، أو داخلها، والتي تدفع الشخصيات نحو الفعل أو التعبير، هل هي نوع من الخلق للذات أو أنها تشع من مصدر خارجي؟ وهل القصة سيكلوجية (تتبع من مصدر داخلي) أم شيطانية (تتبع من مصدر يقع فيما وراء الطبيعة)؟
- 3 - إنه نتيجة لمعالجات هوفمان التي تقوم غالبا على الإرجاء والأفعال المؤجلة، وكذلك طرائق السرد المعقدة، فإن القارئ قد يشعر بالارتباك والحيرة، بأن حياة ناثنيل، وكتابه، وكذلك الراوي الذي يحكي القصة، وكتابة هوفمان نفسها، وكذلك ولع القارئ المستقبل لها، كلها أمور مدفوعة بفعل الطاقة نفسها وتأثيرها، ومدفوعة كذلك نحو التمثيل لهذه الطاقة، صبغها ورسمها من خلال حدود يصعب تبيينها، وذلك من أجل جعلها تترك أثرا، يكون - بقدر الإمكان - غير قابل للمحو أو الطمس، وهذه كلها أمور تتجاوز تلك القراءة المحدودة الخاصة التي قام بها فرويد.

خاتمة الفصل

لقد أجمع هؤلاء النقاد على أن فرويد قد تنبى وجهة منطقية عقلانية من النظر والفهم والتحليل لنص هو بطبيعته، ولغرابته، ليس كذلك، أي أنه ليس منطقيا ولا عقلانيا أبدا كذلك، كما أنهم أكدوا أن الجانب المنسي الخفي، المكبوت، المسكوت عنه في دراسة فرويد، أهم من تلك الجوانب التي أعلن

عنها أو صرح بها. واتفق هؤلاء النقاد كذلك على أن ما أهمله فرويد من جوانب داخل نص هوفمان بوصفها جوانب غير مهمة في موضوع الغربة، هي الجوانب التي كانت ربما الأكثر أهمية من الجوانب التي اهتم بها فرويد. ووفقاً لما قاله ستيف هاين S.Vine، فإن المرء قد يبدو له أنه يعرف الغربة، لكنه، وفي الوقت نفسه، لا يكون قد عرفها. إن المرء لا يمكنه أن يعرف الغربة؛ وذلك لأن تأثيرها يعمل على جلب المؤلف في إهاب الغريب، الدخيل، الآخر، وطابعه. إن المرء قد لا يتعرف الغريب أو يحيط بالموضوع الغريب، وبدلاً من ذلك، فإنه قد يحدث له الاضطراب بسبب قوة الغربة وتأثيراتها في إحداث الاضطراب الخاص في قدرة المرء على تعرف مشاعره الخاصة به، والأشياء التي قد تستثير لديه مشاعر الغربة أيضاً. وبشكل عام، تحدث الغربة - وفقاً لما قالت فرانسواز ميلتزر F. Meltzer - «عندما يشعر المرء بأنه .. ليس في بيته، ليس في العالم الذي يعرفه، بل إنه غريب ضائع، في عالم شاسع ممتد موحش وغريب أيضاً»⁽⁷⁾.

لقد كان فرويد يبحث في الأدب عن مادة للتحليل النفسي، لكن النقاد الجدد - أو بالأحرى الناقداً الجديداً صاحبات الاتجاه النسوي المتميز في النقد الحديث - من اللائي استعرضنا تحليلاتهن هنا في هذا الفصل على الرغم من ميولهن التحليلية النفسية التي أعادت ذلك الأدب المنسي، المستبعد، المخفي، المسكوت عنه، المكبوت والغريب في دراسة فرويد، إلى مجال الأدب والجماليات الذي هو الميدان الحقيقي للغربة، كما أشار إلى ذلك فرويد نفسه، حين قال إن هوفمان هو الكاتب الذي نجح في إنتاج التأثيرات الغريبة أفضل من أي كاتب آخر، لكنه رفض ما قاله ينتش قبله من أن التأثيرات الغريبة لدى هوفمان مستمدة من تلاعبه داخل النص بفكرة الأوتوماتا، أو الكائن الآلي المخلق، الدمية، وفضل فرويد بدلاً من ذلك التركيز على التخيلات الليلية الكابوسية المتعلقة برجل الرمال، التي كانت - وفقاً لما قاله - تجسد مخاوف ناثانيل الطفولية أو اللاشعورية، وهي تلك المخاوف التي لم تنته إلا بموته.

هذه، على كل حال، محاولة ما، قمنا بها، لتقديم بعض الأفكار الحديثة المرتبطة بموضوع «الغربة في الأدب» إلى القارئ العربي العزيز.



الهوامش

الفصل الأول

- (1) وليم شكسبير الملك لير (ترجمة جبرا إبراهيم جبرا) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- (2) ألف ليلة وليلة، الجزء الثالث، بيروت: دار مكتبة الحياة، الجزء الثالث (من دون تاريخ نشر).
- (3) وقد عرض الدكتور جابر عصفور هذه الفكرة في ندوة حضرتها في نهاية الثمانينيات من القرن الماضي في مدينة مسقط في سلطنة عمان حول مستقبل الثقافة العربية، وقد ضاع من ذاكرتي تاريخ الندوة ولكن بقيت الفكرة.
- (4) Collins, Jo, & Jon Jervis, J (2008) Introduction In: Collins & Jervis (eds) *Uncanny Modernity, Cultural Theories, Modern Anxieties* N.Y: Cambridge Univ. McMillan press, 4-5.
- الجدير بالذكر هنا أن هذا الجزء الخاص بمعنى الغرابة وما يرتبط به وكما ورد في هذا الفصل، سبق لنا أن عرضناه أيضا في كتابنا عن «الفن والغرابة: مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة» والذي صدر عن دار ميريت بالقاهرة في العام 2010، ونظرا إلى أن هذا الكتاب الأخير غير متاح للكثيرين من الكتاب العرب فقد قدمنا تلخيصا للفصل الأول منه في الكتاب الحالي وعلى نحو مختصر.
- (5) المصدر السابق.
- (6) Freud, S. (2003) *The Uncanny*: Penguin Books. (Originally published 1919).
- (7) Royle, N (2003) *The Uncanny*. Manchester: Manchester Univ. Press, 4
- (8) Freud, op. Cit.
- (9) المصدر السابق.
- (10) Johnson L.R (2010) *Aesthetic Anxiety, Uncanny Symptoms in German literature and Culture*. Amsterdam: Rodopi 9-10.
- (11) المصدر السابق.
- (12) Vidler A. (1992) *Architectural Uncanny, essay on the Modern Unhomely*. Cambridge: The MIT. Press
- (13) Punter, D (2006) *Shape and shadow*. (in: D Punter, ed) *A Companion to the Gothic*. London: Blackwell 193-205.
- (14) Freud, op.cit.
- (15) Winchell, J. (1997) *Century of uncanny, the Modest Terror of A Theory*. Paradoxa. Vol. 3, No. 3520-4, 515-
- (16) Cannon, D (2010) *Subjects Not-at-Home, Forms of the uncanny in the Contemporary French Novel*. Amsterdam Rodopi, 9.
- (17) Freud, op.cit.
- (18) وقد صرح لنا بتفضيله لهذه الترجمة لهذا المصطلح في لقاء معه في القاهرة في حضور الصديق الفنان التشكيلي د. عادل السيوي في صيف العام 2010.

- (19) وقد استخدم د. حسن المودن هذه الترجمة لهذا المصطلح في دراسات عديدة له عن الأدب المغربي أو العربي عامة، ربما كان أشهرها دراسته عن قصص الكاتب المغربي محمد غرناط. واستخدمها كذلك الناقد الدكتور محمد بريدة في تقديمه لترجمة الصادق بوعلام لكتاب تودوروف الشهير عن الأدب المجاثبي وفضل بوعلام هذه الترجمة أيضا لهذا المصطلح.
- (20) شاكر عبد الحميد (2010) الفن والغرابية - مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة. القاهرة: دار ميريت للنشر والمعلومات - طبعة خاصة من مكتبة الأسرة - مواضع متفرقة.
- (21) ابن منظور، محمد بن مكرم المصري (1988) لسان العرب المحيط. بيروت: دار الفكر.
- (22) المرجع السابق نفسه.
- (23) المرجع السابق نفسه.
- (24) الجاحظ (1986). كتاب الحيوان، الجزء السادس، تحقيق عبد السلام هارون - 107.
- (25) أبو حيان التوحيد (1981) الإشارات الإلهية، تحقيق: عبد الرحمن بدوي. الكويت وكالة الكويت للمطبوعات.
- (26) Vidller, op.cit
- وانظر أيضا:
- Melbank A (2009) Chesterton and Tolkein.. N.y: t&t
- مذكور ثابت (1994) الكسر النسبي في الإيهام السينمائي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب: مواضع متفرقة.
- (27) صالح سعد (2001) الأنا والآخر. ازدواجية الفن التمثيلي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة: 174-175.
- (28) Cannon, op. cit, 9-10.
- (29) Newman, S (2005) power and politics in postculturalist Thought . N.Y: Routledge.
- (30) Heidegger, M (1962) Being and Time. London: Translated by: John Macquassie N.Y: Harper& Raw. (5985-)
- (31) Ellison, D-(2001) Ethics and Aesthetics in European Literature from the sublime to the uncanny N.Y. Cambridge Univ. press.
- (32) <http://en.wikipedia.org/wiki/sublime/philosophy>.
- (33) Kant, E (1960). Observations on the feeling of the beautiful and sublime, Berkeley: Univ. of California press.
- (34) Freud, op, cit.
- (35) Holland, D. (2004). Gothic and Gender: An Introduction. London: Blackwell, 33-66.
- وانظر أيضا:
- Burke E (1990) A philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful .N.Y: Oxford Univ. press (originally published 1859).

- (36) Shaw, P. (2006). The Sublime. London: Routledge, 126 -127.
- (37) المصدر السابق.
- (38) Freud, op.cit.
- (39) المصدر السابق.
- (40) Masschelein, A (2002) The Concept-as-Ghost, Conceptualization of the uncanny in the Twentieth century theory . Mosaic, March,101.
- (41) شاكر عبد الحميد، الفن والغريبة، مواضع متفرقة.
- (42) Ellison, D. op.cit.
- (43) Punter. Op.cit.
- (44) Jentsch, E (1906) On the Psychology of the uncanny In Collins & Jervis, Eds (2008) op. cit , 216-228.
- وانظر أيضا عرضا مفصلا لأفكار ينتش عن الغريبة في كتابنا «الفن والغريبة»، الذي صدر عن مكتبة الأسرة، القاهرة، 2010.
- (45) Freud,op.cit.
- (46) Winchell, J. op.cit.
- (47) Ronen, R (2009) Aesthetics of Anxiety N.Y: Sunny press 43-44.
- (48) المصدر السابق.
- (49) المصدر السابق.
- (50) Stern, L (1997) I Think Sebastian, therefore I... Somersault Film and the Uncanny, paradoxa, 3-3-4-348-366.

الفصل الثاني

- (1) Miller K (208) Doubles. Studies in literary History. London: Faber & Faber, 21-25
- (2) Ellison, D (2001) Ethics and Aesthetics in European Literature, from Sublime to the Uncanny N.Y. Cambridge Univ. press 53.
- (3) Cooppan, V. (2009) Worlds within, National Narratives & Global Connections in Postcolonial Writing. Stanford: Stanford Univ. Press 71-77.
- (4) Ibid, 133-134.
- (5) فرانز كافكا (1994) المسخ (ترجمة: أحمد عمر شاهين)، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع.
- (6) فرانز كافكا (2009) القضية (ترجمة: مصطفى ماهر). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- (7) إدغار آلان بو (1986) القط الأسود وقصص أخرى (ترجمة خالدة سعيد) بيروت: دار الآداب، الطبعة الثانية.
- (8) المرجع السابق.
- (9) إدغار آلان بو (1997) القلب الواشي. (ترجمة: طاهر البريري) مجلة «نزوى» العمانية، العدد التاسع، يناير 1997 - 197 - 198.
- (10) Wuletich- Brinberg, S (1988) Poe, The Rationale of the Uncanny. N.Y: Peter Lang.

- (11) المصدر السابق.
- (12) المصدر السابق، 8.
- (13) المصدر السابق، 8-9.
- (14) انظر المقدمة المهمة التي كتبها الشاعر الفرنسي الشهير تشارلز بودلير للترجمة التي قام بها هو نفسه لقصص إدغار آلان بو وترجمتها خالدة سعيد، ضمن مجموعة القط الأسود (1986).
- (15) Freud, S. (2003) *The Uncanny*. London: penguin Books (first published, 1919.)
- (16) المصدر السابق.
- (17) Royle, N, (2003) *The Uncanny*. Manchester: Manch. Univ. Press 4
- (18) Stern, L (1997) *I Think Sebastian, Therefore.... Iam*. Somersault Film and the Uncanny, Paradoxa, 3-3-4-348-366.
- (19) Freud, op, cit
- (20) Freud, op, cit.
- (21) تزفيتن تودوروف (1994) مدخل إلى الأدب المعجائبي (ترجمة الصديق بوعلام) القاهرة: دار شرقيات للنشر 48-50.
- (22) Jackson, R (1981) *Fantasy, The Literature of Subversion*. London: Methuen.
- (23) تودوروف، المرجع السابق (ترجمة الصديق بوعلام).
- (24) Jackson, Op.cit.
- (25) تودوروف، المرجع السابق (ترجمة الصديق بوعلام).
- (26) تودوروف، المرجع السابق (ترجمة الصديق بوعلام).
- (27) Cannon, D (2010) *Subjects Not-at-Home, Forms of the Uncanny in the Contemporary French Novel*. Amsterdam Rodopi, 9.
- (28) Berrshim, (2010). *Gothic Hauntings, Melanchology Crypts and Textual Ghosts*. N.Y: Palgrave, Macmillan, 1-4
- (29) Abraham, N. & Torok, M (1968) *The Wolfmans Magic Word: Acryplonymy*, trans. N. T. Rand Minneapolis: Unicip Minnerata Press.
- (30) تودوروف، المرجع السابق (ترجمة الصديق بوعلام). ص 50.
- (31) Cooppan, V. (2009) *Worlds Within, National Narratives & Global Connections in Postcolonial Writing*. Stanford: Stanford Univ. press.
- (32) Ibid.
- (33) Royle, N (2003) *The Uncanny*. Manchester: Manchester Univ. Press, 4.
- (34) Punter, D (2006) *Shape and Shadow*. (in: D Punter, ed) *A Companion to the Gothic*. London: Blackwell 193-205.
- (35) Abraham, N. & Torok, M (1968) *The Wolfmans Magic Word: Acryplonymy*, trans. N. T. Rand Minneapolis: Unicip Minnerata Press.

- (36) Jose B. Monleon (1990) A Specter Is Haunting Europe: A Sociohistorical Approach to the Fantastic. Princeton: Princeton University Press.
- (37) عبد الفتاح كليطو (2006) الأدب والغربة، دراسات بنيوية في الأدب العربي. بيروت: دار الطليعة.
- (38) المرجع السابق.
- (39) المرجع السابق.
- (40) محمد بن عبد العظيم بن عزوز (2009) الغربة بين التلقي والدلالة في السرد العربي القديم. الرياض: كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحافية.
- (41) حسن المودن، الكتابة والغربة المطلقة في قصص محمد غرناط (داء الذئب، 1996، نموذجاً).
- (42) المرجع السابق نفسه.

الفصل الثالث

- (1) روبرت لويس ستيفنسون (2008)، دكتور جيكل ومستر هايد، (ترجمة جولان حاجي)، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.
- (2) Hessel, S. (2010) Fear itself: Reasoning the Unreasonable (ed), N.Y: Rodopi.
- (3) <https://en.wikipedia.org/wiki/fear>.
- (4) الباحث العربي <http://Baheth.info>
- (5) أبو هلال العسكري (1981) الفروق في اللغة بيروت: دار الآفاق الجديدة.
- (6) المرجع السابق نفسه.
- (7) Cavallaro D. (2002) The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear: N.Y Continuum,16.
- (8) Carrol, N (1990) The philosophy of Horror, or paradoxes of the heart. N.Y: Rautlege.
- (9) Beville, M (2009). Gothic – Postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity. Amesterdam: Rodopi, 24-25.
- (10) المصدر السابق.
- (11) المصدر السابق، 43.
- (12) Cavallaro, op.cit, 2-5.
- (13) Beville, op.cit.
- (14) Burke E (1990) A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. N.Y: Oxford Univ. Press (originally published 1859).
- (15) http://www.gothic.cc/site/Literary_articles/21.html
- (16) الواقعية الفيكتورية، يقصد بها الإشارة إلى الفترة من 1837-1901 والتي ترتبط باسم الملكة فيكتوريا والتي شهدت أيضاً نهضة في الصناعة والتعليم قام جانب كبير منها على أساس نهب ثروات المستعمرات، وفي الرواية التي أصبحت أكثر شعبية من الشعر، وكان أشهر من كتبوا القصص والروايات

القريبة والخيالية وربما المخيفة في تلك الفترة: رودريارد كيلبنغ وجوزيف كونراد وستيفنسون ود. ه. ويلز وهي روايات تقع على حافة الواقعية، ذات ملامح رومانتيكية، لكنها ليست خيالية، تقوم على أساس الحبكة والتشويق، التشويق الذي يرتبط بالشك وفقدان اليقين.

- (17) Cavallaro, op.cit, 2 – 5.
- (18) Beville, op.cit.
- (19) شاكر عبد الحميد (2009) الخيال: من الكهف إلى الواقع الافتراضي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة.
- (20) Beville, op.cit.
- (21) http://en.wikipedia.org/wiki/The_Horla
- (22) المرجع السابق.
- (23) Cavallaro, op.cit, 27-38.
- (24) المصدر السابق.
- (25) المصدر السابق.
- (26) ت.س. إليوت (1996) قصائد (إعداد وترجمة وتقديم وهوامش ماهر شفيق فريد) الإسكندرية: دار ومطابع المستقبل.
- (27) Beville, op.cit, 69-72.
- (28) إليوت، مرجع سابق.
- (29) إليوت، مرجع سابق.

الفصل الرابع

- (1) Wilkins, D et. al, (2005) Art Past Art Present N.Y: Upper Saddle River, 166.
- (2) Lorraine, T.E. (1990). Gender, Identity and The Production Of Meaning. Oxford: Westview Press: 25-36.
- (3) المصدر السابق.
- (4) المصدر السابق.
- (5) Apollon, W. & Feldstein, R. (1996) Lacan, Politics, Aesthetics. N.Y: State Univ. of New York: 47-49.
- (6) Lorraine, op.cit.
- (7) المصدر السابق.
- (8) شاكر عبد الحميد (2001) التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الفصل الثالث.
- (9) المصدر السابق.
- (10) Newman, S (2005) Power and Politics in post-culturst Thought. N.Y: Routledge, 129-130.
- (11) المصدر السابق، 130.
- (12) المصدر السابق، 131.

- (13) Winchell, J. (1997) Century of Uncanny, the Modest Terror of Theory. Paradoxa, Vol, 3, No.3-4, 515-520.
- (14) المصدر السابق.
- (15) Simeon, P. & Abugel J. (2006) Feeling Unreal Depersonalization Disorder and The Loss of Self. N.Y: Oxford Univ. press, 54-56.
- (16) المصدر السابق.
- (17) المصدر السابق.
- (18) المصدر السابق، 49.
- (19) المصدر السابق، 38، 79.
- (20) إبراهيم أصلان، وردية ليل (1999). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة. 99 - 101.
- (21) Simeon, D. & Abygel, J. (2008) Feeling Unreal: Depersonalization Disorder and the Loss of the Self, Cambridge: Oxford University Press.
- (22) Sierra, Mauricio (2009) Depersonalization: A New look at a Neglected Syndrome N.Y: Cambridge: Cambridge Univ. press 61-65.
- (23) Simeon, D. & Abygel, J. op.cit, 54-55.
- (24) Dryden, I (2003) The Modern Gothic and literary Doubles, Stevenson, wilde and wells. N.Y: Palgrave , 59-60.
- (25) Davies, I., (2003), Foreword to Linda Dryden , ibid.
- (26) Hessel. S. (ed), (2010) Fear Itself: Reasoning the Unreasonable. N.Y: Rodopi.
- وانظر أيضا:
- Homi K. Bhabha, (1994), The Location of Culture. N.Y: Routledge.
- (27) Dryden, op. cit, 43-46.
- (28) المصدر السابق.
- (29) Cavallaro D (2002) The Gothic Vision Three Centuries of Horror , Terror, and Fear. N.Y. Continuum 30.
- (30) Dryden, op. cit, 47-48.
- (31) إبراهيم عبد المجيد (2001). تحت المظلة 2000، ضمن «مجموعة سفن قديمة». القاهرة: دار ميريت للنشر والمعلومات.
- (32) Kristeva, J. (1991) Strangers to Ourselves. Trans by: leon Routdiez. Colombia: Colombia Univ. press, (188-190).

الفصل الخامس

- (1) Thiher, A (2004). Ravels in Madness, in Medicine and Literature. Michigan: Michigan Univ. Press.
- (2) روبرت لويس ستيفنسون (2008)، دكتور جيكل ومستر هايد، (ترجمة جولان حاجي)، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

- (3) فرانز كافكا (2002) الآثار الكاملة مع تفسيراتها (الذات. المحاكمة) (ترجمة: إبراهيم وطفى) دمشق، دار الحصاد للنشر 269.
- (4) شاكر عبد الحميد. الفروق بين الجنسين في أساليب التعلم والتفكير. مجلة دراسات نفسية، 1998، 8، 2-3.
- (5) شاكر عبد الحميد (1997) الأدب والجنون، القاهرة: دار غريب للطبع والنشر.
- (6) Dryden, L. (2003) The Modern Gothic and literary Double Stevenson, wilde, and wells. N.Y. Palgrave, 38-42.
- (7) المصدر السابق.
- (8) المصدر السابق.
- (9) المصدر السابق، 38 - 40.
- (10) Miller K (2008) Doubles. Studies in Literary History. London: Faber & Faber, 21-25.
- (11) المصدر السابق.
- (12) المصدر السابق 49.
- (13) المصدر السابق.
- (14) المصدر السابق.
- (15) Hegel, G.W. (1999) Aesthetics, Lectures on Fine Arts. Cambridge: Univ. Press, 553-4. (Originally Published 1835).
- (16) Pesic, P. (2003) Seeing Double, Shared Identities in Physics, Philosophy and Literature. Cambridge: Mass, The MIT Press.
- (17) Through Miller, op. cit. 32.
- (18) خورخي لويس بورخيس (2009)، النمر الآخر، شعر (ترجمة محمد عيد إبراهيم). الشارقة: اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. قصيدة «أنا وبورخيس»، 222-223.
- (19) المرجع السابق، قصيدة «كل شيء ولا شيء»، 224-226.
- (20) المرجع السابق، قصيدة «مرثية بورخيس»، 229-230.
- (21) Miller op. cit.
- (22) بول جونسون (1998). المثقفون (ترجمة: طلعت الشايب). القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع.

الفصل السادس

- (1) أوفيد من خلال باسكال كينار (2007) الجنس والفزع. (ترجمة: روز مخلوف) دمشق: دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع. ص 184.
- (2) Warner, M (2007) Fantastic Metamorphoses Other World Oxford: Oxford Univ. Press. 162.
- (3) خوزيه ساراماجو (2008) الآخر مثلي (ترجمة: بدر الدين عرودي) القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الجوائز.
- (4) Davies, L (2009) Telling Them Apart, Conrad, Stevenson and the Social Double In Dryden, L. (2003) The Modern Gothic and Literary Double Stevenson, Wilde, and Wells. N.Y: Palgrave 52-71.

- (5) المصدر السابق.
- (6) المصدر السابق.
- (7) المصدر السابق.
- (8) المصدر السابق.
- (9) المصدر السابق.
- (10) Warner op. cit, 163.
- (11) المصدر السابق، 164.
- (12) المصدر السابق.
- (13) المصدر السابق، 165.
- (14) Weber, A (2003) *The Doppelganger. The Double Visions in German Literature*. N.Y: Clarendon press, 1-5.
- (15) Weber, A. op. cit.
- (16) Weber, A. op. cit.
- (17) Dryden, et al (2009) Robert Louis Stevenson & Joseph Conrad, *Writer of Transition*. Texas: Texas Tech Univ. Press. 5859-.
- (18) إدغار آلان بو (1986) وليم ويلسون في: القط الأسود (ترجمة خالدة سعيد).
- (19) روبرت لويس ستيفنسون، (2008)، دكتور جيكل ومستر هايد، ترجمة جولان حاجي، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.
- (20) أوسكار وايلد (1988) صورة دوريان جراي (ترجمة: لويس عوض) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، مواضع متفرقة.
- (21) Conrad, J. (2007), *The Secret Sharer*, N.Y: FQ Publishing.
- (22) Pesic, P.(2003) *Seeing Double, Shared Identities in Physics, Philosophy and Literature*. Cambridge: Mass, The MIT Press.
- (23) فيودور دوستويفسكي (2008)، رواية المثل أو القرنين (ترجمة سامي الدروبي): القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- (24) شاكر عبد الحميد (1997) الأدب والجنون، القاهرة: مكتبة غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- (25) سليمان فياض (1982) القرنين ولا أحد . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مختارات فصول.
- (26) المرجع السابق نفسه.
- (27) فخري صالح (2010) خوسيه ساراماغو، الروائي المدهش والروائي المثقف، جريدة الحياة اللندنية، العدد 17243 - بتاريخ 20 يونيو 2010.
- (28) خوزيه ساراماغو (1999)، عام وفاة ريكاردو ريس. (ترجمة: محمد فهمي عبدالمطيف). القاهرة: دار الهلال، رواية الهلال.
- (29) فوزي فهمي (2010) أيهما الوجه الحقيقي؟ دراسة نقدية منشورة في جريدة الأهرام المصرية بتاريخ 31 مايو 2010.
- (30) Ruth Parkin – Gounelas (2001). *Literature and Psychoanalysis Intersexual Readings*. N.Y.: Palgrave.

وانظر أيضا:

Rank, O. (2009) *Double: A Psychoanalytic Study*. North Carolina: University of North Carolina Press.

(31) المصدر السابق.

(32) Weber op. cit 6-10.

(33) كلود ليفي شتراوس (1986) *الأسطورة والمعنى* (ترجمة: شاكر عبد الحميد). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، انظر الفصل الثالث خاصة.

(34) Weber op. cit, 6-10.

الفصل السابع

(1) Elizabeth B. (1993). *Risky Resemblances: on Repetition, Mourning, and Representation*. In: S. W. Goodwin and E. Bronfen (eds) *Death and Representation*. Baltimore and London: The John Hopkins Press. 103 -129.

وانظر أيضا

Wenstien London, P. (2005) *Unknowing the Work of Modern Fiction*. London: Cornell University Press.

(2) Del villano, B (2007). *Ghostly Alterities, Spectrality and Contemporary Literatures in English*, NY: Ibsiden Verlag.

(3) [http://en.wikipedia.org/wiki/revermant_\(folklore\)](http://en.wikipedia.org/wiki/revermant_(folklore)).

(4) Ratmoko, D. (2006) *on Spectrality. Santasies of Redemption in the Western Canon*. N.Y: Peter Lang.

(5) إدجار آلان بو (1986) *القط الأسود وقصص أخرى* (ترجمة خالدة سعيدة) بيروت: دار الآداب، الطبعة الثانية «قصة ليجيا».

(6) المرجع السابق.

(7) مقدمة بودليير لكتاب بو، *القط الأسود وقصص أخرى* (ترجمة خالدة سعيدة) - مرجع سابق.

(8) ولیم شکسپیئر «مسرحية هاملت» (ترجمة جبرا إبراهيم جبرا) بغداد: دار المأمون.

(9) Newman, s (2005). *Power and Politics in Post-cultural Thought*. N.Y. Routledge, 120-122.

(10) المصدر السابق.

(11) Del villano, op.cit, 1-4.

(12) Sterner, M (2006) *The Ego and its own*, eds by: D.lopolod N.Y: Cambridge univ press.

(13) المصدر السابق.

(14) المصدر السابق.

(15) Royle, N (2003) *The Uncanny*. Manchester: Manchester Univ. Press, 4.

- (16) Coopan,V, (2009) Worlds Within Stanford: Stanford Uniu Press 15-17.
- (17) Derrida, J(1994) Specters of Marx: The State of the Debt, the Working of Mourning, and the New International. Trans. By Peggy Kamuf N.Y: Routledge.
- (18) المصدر السابق.
- (19) المصدر السابق.
- (20) Newman, opcit.
- (21) المصدر السابق.
- (22) Berthin, (2010). Gothic Hauntings, Melanchology Crypts and Textual Ghosts. N.Y: Palgrave, Macmillan, 1-4.
- (23) Davies (2007) Haunted Subjects Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- (24) Gordon, A.(2008) Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination. Minnesota: University of Minnesota Press .
- (25) Atwood, M (2002) Negotiating with the Dead, A Writer on Writing .N.Y: Cambridge Univ. Press book,162.
- (26) فوزي فهمي (1989) مسرحية عودة الغائب. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- (27) فردريش دورينمات (1964) زيارة السيدة العجوز (ترجمة: مصطفى ماهر) القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، سلسلة المسرح العالمي، مقدمة المترجم، ص 4.
- (28) فردريش دورينمات، زيارة السيدة العجوز، سبق ذكره.
- (29) جورج شحادة (1973) مهاجر برسيان (ترجمة أدونيس) الكويت: وزارة الإعلام، سلسلة من المسرح العالمي.
- (30) من مقدمة أدونيس لمسرحية جريسيان لجورج شحادة، ص 5.
- (31) نيقولا جوجول (1993) المفتش (ترجمة: هاشم حمادي) الكويت: سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام.
- (32) باولو كويلو (2010) الشيطان والأنسة (ترجمة جواد صيداوي وبسام حجار)، بيروت: شركة المطبوعات للنشر.
- (33) آرون شو (2005) ثورة الموتى (ترجمة: فؤاد دواردة) القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، سلسلة روائع المسرح العالمي.
- (34) Ruth Parkin – Gounelas (2001). Literature and psychoanalysis Intersexual Readings. N.Y.: Palgrave.
- (35) Radway, J. (2008) Foreword to Avery F. Gordon Ghostly Matters, op.cit.
- (36) المصدر السابق.
- (37) Attwood, Opcit.
- (38) http://en.wikipedia.org/wiki/Spirit_of_place
- (39) Berthin, op.cit.

الفصل الثامن

- (1) فريدريك نيتشه (من دون تاريخ) هكذا تكلم زرادشت (ترجمة: فليكس فارس) بيروت: دار العلم للملايين، 108.
- (2) <http://en.wikipedia.org/wiki/E.T.A.Hoffmann>.
- (3) Wuletich – Brunberg, G (1988) Poe, The Rationale of the Uncanny N.Y: Peter Lang.
- (4) Jentsch, (1906) On the Psychology of the Uncanny. In Collins & Jervis , eds, 2008, 216-228. Uncanny Modernity Cultural Theories, Modern Anxieties. Cambridge. Camb. Univ. Press.
- (5) Hoffmann. E.T.A. (1982) Tales of Hoffmann. Selected and translated with an introduction by: J. Hollingdale. London: Penguin Books, 85-125.
- (6) روزديل (1625 – 1682) فنان هولندي كان مولعا برسم الحقول والبحيرات والمناظر البحرية والطبيعية عامة.

الفصل التاسع

- (1) الجاحظ (1986). كتاب الحيوان، الجزء السادس، تحقيق عبد السلام هارون.
- (2) Ellison, D (2001) Ethics and Aesthetis in Eurapean Literature from the Sublime to the Uncanny .N.Y: co Cambridge. Camb. Univ. Press.
- (3) Cixous,H (2005) Fiction and its phantoms: A Reading of Freud's Das unheimliche, The Uncanny In: Steve Vine (ed) Literature in Psychoanalysis, A Reader. N.Y: Palgrave 84-96.
- (4) Kofman, S (2005) The Double is/and the Devil - the Uncanniness of the Sandman, In Steve vine, ibid, 68-83.
- (5) Miller, L (2005) The Sandman, The Uncanny as a Problem of Reading , In: Steve Vine, op. cit. 97-110.
- (6) Hertz, N (2009). Freud and The Sandman, in: Hertz, The End of Line: Colorado: The Davies Group, 113-134.



د. شاكر عبد الحميد

- من مواليد أسيوط - جمهورية مصر العربية.
- وزير الثقافة الحالي في جمهورية مصر العربية.
- يعمل أستاذا لعلم نفس الإبداع في أكاديمية الفنون - وزارة الثقافة المصرية.
- شغل منصب نائب رئيس أكاديمية الفنون.
- شغل منصب عميد المعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون.
- شغل منصب الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة.
- كتب أكثر من عشرين كتابا مؤلفا أهمها: «الطفولة والإبداع» (في خمسة أجزاء) - «الأدب والجنون» - «الأسس النفسية للإبداع الأدبي للقصة القصيرة» - «العملية الإبداعية في فن التصوير» - «التفضيل الجمالي» - «الفكاهة والضحك» - «عصر الصورة» - «الخيال». وقد صدرت الكتب الخمسة الأخيرة من هذه القائمة عن سلسلة عالم المعرفة في الكويت.
- ترجم أكثر من ثمانية كتب أهمها: «بدايات علم النفس الحديث» - «الأسطورة والمعنى» - «العبقرية والإبداع والقيادة» - «سيكولوجية فنون الأداء». وقد صدر الكتابان الأخيران عن سلسلة عالم المعرفة بالكويت أيضا.
- متخصص في دراسات الإبداع الخاص بالأطفال والكبار.
- له دراسات عديدة في النقد الأدبي والتشكيلي.



هذا الكتاب

«الغربة» ليست مصطلحا أحادي البعد، بسيط المعنى؛ بل مصطلح متعدد الأبعاد، مركب المعاني، متنوع الدلالات، ومن معانيه: حضور الموت في الحياة وحضور الحياة في الموت. ومن معانيه أيضا ظهور المألوف في سياق غير المألوف، ومن معانيه كذلك: ظهور غير المألوف في سياق مألوف، وتحول الساكن إلى متحرك، والمتحرك إلى ساكن، عودة الموتى إلى الحياة، ودخول الأحياء عالم الموتى، وثمة معانٍ أخرى ستتجلى لنا خلال هذا الكتاب.

يشتمل هذا الكتاب على تسعة فصول: قدم المؤلف خلالها تحديدا لغويا وفلسفيا وسيكولوجيا لمعنى الغربة، وقارن بينه وبين المعاني الخاصة بمفاهيم أخرى تلتبس معه أحيانا مثل الغربة والاعتراب والتغريب وغيرها. ثم طرح بعض التصورات الخاصة حول تلك العلاقات الممكنة بين عالم الأدب - القصة القصيرة والرواية خاصة - ومفهوم الغربة، ثم عمد إلى التركيز أيضا على تلك العلاقات الموجودة بين إحساسات الخوف والفرع والرعب من الإحساسات المخيفة وبين الإحساس بالغربة. ثم تحدث بعد ذلك عن مفهوم الذات وتطورها نحو السواء أو نحو التفكك والاختلال والمرض. وأيضاً الجذور الفلسفية والسيكولوجية والأدبية لفكرة الازدواج. كذلك تم التركيز في هذا الكتاب على فكرة القرين أو الشبيه في الأدب. وفي الكتاب أيضاً حديث عن «روح المكان»، وعن الروح المهوَّمة في المكان، وعن مفاهيم الأشباح والأطياف والمرآة وعن معاني هذه المفاهيم القديمة والحديثة وعلاقتها بموضوع الغربة في الأدب خاصة.